

**“Do Choupal até à Lapa”**

**ETNOGRAFIA DO CONSTRUCTO DA CANÇÃO DE COIMBRA**

**AVELINO RODRIGUES CORREIA**

**Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia**

**Março 2014**



## DECLARAÇÃO

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.  
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas  
no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Aurélia Roberto Correia

Lisboa, 4 de Março de 2014

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a  
designar.

O orientador,

J. Sérgio de Almeida

Lisboa, 4 de Março de 2014





Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais - Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do Sr. Professor Doutor João Soeiro de Carvalho.



À minha família



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Sr. Professor Doutor João Soeiro de Carvalho pelos conhecimentos que me tem transmitido, encorajamento e competência na orientação do estudo.

Aos Srs. Coronel José Anjos de Carvalho e Dr. António Manuel Nunes – sem os quais este trabalho sairia bastante desvalorizado – pela amizade, colaboração desinteressada e confiança na cedência de vasta e importante informação. Mais ainda pelo relevante contributo que, ambos, de forma altruísta, têm dado para o conhecimento da Canção de Coimbra através das suas investigações.

À minha filha Mariana pelo companheirismo académico e ajuda em fases importantes do estudo.

À Dra. Maria Eugénia Antunes por toda a colaboração.

Ao Sr. Professor Doutor José Gonçalves Neves – antigo cultor da Canção de Coimbra – pela pronta disponibilidade para a leitura crítica do trabalho.

A todos os que colaboraram nas sessões de informação e trabalho, com quem discuti, aprendi e partilhei as práticas performativas ligadas à Canção de Coimbra.



## RESUMO

Esta tese aborda a Canção de Coimbra no quadro dos estudos etnomusicológicos, tendo como principal objectivo a compreensão deste importante fenómeno enquanto categoria musical autónoma.

A construção dos padrões discursivos e performativos da Canção de Coimbra é alicerçada recorrendo a instrumentos tais como a etnografia da música e o estudo do discurso, exógeno e endógeno, sob o ponto de vista do método fenomenológico.

Fenómeno musical performativo imerso num quadro simbólico particular, o objecto de estudo apresenta-se como uma das manifestações mais ricas e exclusivas das comunidades escolares europeias, senão mundiais, privilegiando-se no ambiente de uma das mais antigas Universidades da Europa, com todos os rituais e simbolismos que o acompanham desde a fundação.

O seu desenvolvimento incide fundamentalmente sobre a produção literária, a produção fonográfica, a participação musical directa, e o resultado de sessões de trabalho e entrevista com intérpretes, compositores e investigadores.

O *corpus* principal do estudo organiza-se na observação do fenómeno Canção de Coimbra, em ligação directa com os seus contextos sociais e culturais, num período que decorre sobretudo entre ca. 1850 e a actualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise discursiva; Canção de Coimbra; Etnografia da música; Etnomusicologia.





## ABSTRACT

This thesis approaches the [*Canção de Coimbra*] Song of Coimbra within the framework of ethnomusicological studies, having as primary goal the understanding of this important phenomenon as an autonomous musical category.

The construction of the discursive and performative patterns of the Song of Coimbra is structured with reference to such tools as the ethnography of music and the study of the discourse, exogenous and endogenous, from the point of view of the phenomenological method.

Being a performative musical phenomenon immersed in a particular symbolic frame, the object of this study appears as one of the richest and most exclusive expressions of academic communities in Europe or even in the whole world. It was developed in the cultural environment of one of the oldest Universities in Europe, with all the ritual and symbolism that has emerged in its cultural context ever since its foundation.

Its development focuses primarily on the literary production, the phonographic production, the direct musical participation, and the outcome of working sessions and interviews with performers, composers and researchers.

The main *corpus* of the study builds on the observation of the phenomenon Song of Coimbra, in direct connection with its social and cultural contexts, mainly in the period elapsing between ca. 1850 and present times.

**KEYWORDS:** Discursive analysis; Song of Coimbra; Ethnography of music; Ethnomusicology.



## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>JUSTIFICAÇÃO TERMINOLÓGICA.....</b>	<b>3</b>
<b>OBJECTIVOS .....</b>	<b>8</b>
<b>ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....</b>	<b>11</b>
<b>METODOLOGIAS E PROCEDIMENTOS.....</b>	<b>23</b>
<b>NOTA FINAL .....</b>	<b>26</b>
 <b>PARTE I.....</b>	 <b>29</b>
<b>AS PRÁTICAS DISCURSIVAS E A CANÇÃO DE COIMBRA.....</b>	<b>31</b>
 <b>1. O DISCURSO NA PERSPECTIVA DA SUA GÉNESE E DEFINIÇÃO: ABORDAGEM EXÓGENA .....</b>	 <b>33</b>
1.1 O SÉCULO XIX.....	34
1.2 O SÉCULO XX .....	39
1.3 O SÉCULO XXI.....	77
 <b>2. O DISCURSO NA PERSPECTIVA DA SUA GÉNESE, CULTO E DEFINIÇÃO: ABORDAGEM ENDÓGENA.....</b>	 <b>88</b>
2.1 RELATOS MEMORIALISTAS E CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA.....	90
2.2 OS INTELECTUAIS E A DISCUSSÃO DE CONCEITOS E PROCESSOS.....	108
 <b>3. CANÇÃO DE COIMBRA NO FEMININO: O DISCURSO DA DIFERENÇA.....</b>	 <b>138</b>
 <b>PARTE II .....</b>	 <b>151</b>
<b>CRONOLOGIA DAS MARCAS IDENTITÁRIAS: ASPECTOS ETNOGRÁFICOS PARA UMA PADRONIZAÇÃO DA CANÇÃO DE COIMBRA.....</b>	<b>153</b>
 <b>1. RESENHA HISTÓRICA.....</b>	 <b>153</b>
 <b>2. DA SOCIEDADE TRADICIONAL <i>FUTRICA</i>.....</b>	 <b>169</b>
2.1 <i>FOGUEIRAS DO SÃO JOÃO</i> .....	170
2.2 <i>SERENATAS FUTRICAS</i> .....	177

<b>3. DA SOCIEDADE TRADICIONAL ACADÉMICA .....</b>	<b>186</b>
3.1 SERENATAS DE RUA: FLUVIAIS, TIPO “ESTUDANTINA”, DE GALANTEIO .....	191
3.2 SERENATAS RADIOFÓNICAS E TELEVISIVAS .....	199
3.3 SERENATAS MONUMENTAIS: FESTA DAS LATAS (LATADA) E QUEIMA DAS FITAS .....	205
<b>4. PERSPECTIVA DIACRÓNICA DA INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: AUTORES, COMPOSITORES, INTÉRPRETES, REPERTÓRIO, AMBIENTES .....</b>	<b>214</b>
4.1 PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES (FINAIS DO SÉC. XVIII – ca. 1850) .....	217
4.2 1º ROMANTISMO – EMERGÊNCIA DA CANÇÃO DE COIMBRA (ca. 1850 – ca. 1880).....	219
4.3 2º ROMANTISMO/ULTRA-ROMANTISMO (1880 – 1920) .....	222
4.4 1º MODERNISMO/MODERNISMO PRESENCISTA (1920 – 1930) .....	275
4.5 NEO-ROMANTISMO OU O RETROCESSO PERFORMATIVO (1930 – 1950) .....	300
4.6 NEO-PRESENCISMO (1950) .....	317
4.7 2º MODERNISMO – MOVIMENTO DA BALADA, MOVIMENTO DA TROVA, NOVO CANTO (1960 – ca. 1978) .....	332
4.8 PÓS MODERNISMO (ca. 1978 – SÉC. XXI) .....	355
4.9 NOTA BREVE AO SÉCULO XXI .....	371
<b>5. BASE DE DADOS REPERTORIAL/ORGANIZAÇÃO DE REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS .....</b>	<b>379</b>
<b>CONCLUSÕES FINAIS.....</b>	<b>391</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GERAL.....</b>	<b>406</b>
LISTA DE ENTREVISTAS/SESSÕES DE TRABALHO.....	442
LISTA DE PERIÓDICOS CONSULTADOS .....	444
LISTA DE FIGURAS .....	445

## SAUDADES DE COIMBRA

Oh Coimbra do Mondego  
E dos amores que eu lá tive,  
Quem te não viu, anda cego,  
Quem te não ama, não vive.

Do Choupal até à Lapa  
Foi Coimbra os meus amores.  
A sombra da minha capa  
Deu no chão, abriu em flores.

(Mário Faria da Fonseca/António de Sousa)



## INTRODUÇÃO

A cidade de Coimbra, principalmente pela sua dimensão universitária, é profundamente marcada por vários movimentos literários e artísticos que o despontar da época moderna, através de figuras como Almeida Garrett, Antero de Quental, Eça de Queirós, Trindade Coelho, António Nobre, Miguel Torga entre outros, transforma numa cidade sem fronteiras na inspiração de poetas e artistas, bucólica ontem e hoje, dual na organização dos espaços (*Alta e Baixa*) e rituais, “paisagem lunar que é a mais doce da Terra” (Nobre, 1974).

“L’Esprit de Coimbra” transparece em Pierre Hourcade (1937) num romântico cenário de “jeux d’une lumière inimitable”. Olhando de Santa Clara, “reclinada molemente na sua verdejante colina, como odalisca em seus aposentos, está a sábia Coimbra, a Lusa Atenas. Beija-lhe os pés, segredando-lhe de amor, o saudoso Mondego” (Queirós, 1988: 241), reflectindo um mundo simbólico, do Choupal<sup>1</sup> até à Lapa<sup>2</sup>, repleto de conotações místicas nostalgicamente espelhadas em memórias gravadas em, no dizer de Fialho de Almeida, “todos os sítios consagrados pela emoção dos milhares de adolescentes que aí passaram, de cabelos ao vento, de noite ou de dia, com guitarras ou com livros, sozinhos ou em bandos, nalguma dessas divinas horas em que a alma, afinada pela dor, comunga o religiosismo amargo da natura; todos os sítios clássicos de Coimbra, a Lapa dos Esteios, o Penedo da Saudade, Santo António dos Olivais, Santa Cruz, a Estrada da Beira, o Penedo da Saudade, a Ponte, o Choupal” (Dionísio, 1993: 181).

As características da cidade (remetendo a meados do século XIX e durante muitos anos), pela sua reduzida dimensão física e carácter regionalista vs. elitista face às

---

<sup>1</sup> A Mata Nacional do Choupal, situada na margem direita do rio Mondego, é o maior espaço verde da cidade de Coimbra, verdadeiro *ex-libris* tanto pela beleza e variedade da flora e fauna, como pelo simbolismo romântico que a poesia e canção coimbrã lhe têm emprestado.

<sup>2</sup> “A Lapa dos Esteios [margem esquerda do rio], debruçada sobre o Mondego, é o lugar predilecto dos amantes e dos trovadores, cujas vozes se casam harmoniosamente com o murmúrio das águas e o cantar das avesinhas” (Silva, 1937). Borges de Figueiredo menciona o ano de 1822 a partir do qual o local passou a ser frequentado pelos escolares poetas: “Foi Antonio Feliciano de Castilho quem começou a consagrar a *Lapa dos Esteios*, celebrando alli, com mais onze companheiros, no mencionado anno [1822], ao começar a primavera e no primeiro dia de maio, as festas *da Primavera e de Maio*” (Figueiredo, 1996: 107).

grandes metrópoles<sup>1</sup>, simbólico urbano carregado de ícones e mensagens aliado a uma cultura popular e académica muito centrada na espectacularidade<sup>2</sup>, e uma forte identidade regional e única (Frias, 2002b) quantas vezes transfigurando a própria realidade, dão à sua expressão musical particularidades que a afastam de expressões urbanas similares como o Fado de Lisboa ou o Tango de Buenos Aires<sup>3</sup>.

A comunhão, no seio da Academia, entre escolares provenientes de elites sociais elevadas e detentores de experiências culturais multifacetadas, escolares oriundos das zonas ruralizadas com experiências próprias das práticas culturais tradicionais regionais, escolares estrangeiros, e a ligação por razões várias com a comunidade *futrica*<sup>4</sup> da cidade, têm permitido à canção coimbrã idiossincrasias que dificilmente se encontram noutras expressões musicais, cunhando-a de um simbolismo valorativo na acção performativa.

---

<sup>1</sup> Boaventura de Sousa Santos, sobre o desencantamento/morte da cidade, observa relativamente à escala coimbrã na perspectiva dos seus referenciais passados e presentes: “Coimbra é, de todas as cidades do país a que mais dramaticamente mudou de escala nas últimas décadas. Durante séculos foi uma cidade demasiado grande para o seu tamanho. A cidade universitária de projecção nacional e internacional, pôde ocultar eficazmente a fragilidade do seu tecido urbano e da sua base económica. Hoje, é uma cidade demasiado pequena para as potencialidades que ainda alberga em si, uma cidade descrente, sem auto-estima, onde o desenvolvimento urbano e a melhoria de qualidade de vida são apenas factos políticos, protocolos, notícias de jornal sem qualquer tradução concreta no quotidiano das pessoas” (Santos, 2001: 361)

<sup>2</sup> “... espaço de encontro e de conflito de práticas simbólicas carregadas de pequena história, tempo de fuga e de catarse, tempo de processos iniciáticos nos relacionamentos sociais, nas práticas amorosas, nas opções ideológicas, no *aggiornamento* partidário, na definição de quotidianos e de estéticas, na aprendizagem da vida, que em Coimbra e nos anos suaves das grandes causas impossíveis, é um simulacro de vida, com o carácter experimental e o sabor telúrico das antecipações e das ante-estreias na sociedade espectáculo” (Carvalho, 1990: 342).

<sup>3</sup> Estas particularidades, e a carga expressiva e simbólica que a expressão musical coimbrã representa, não foram alheias a Pina Bausch. O filme de Wim Wenders sobre a sua vida e obra tem, na última cena, uma interpretação coreográfica desenvolvida pela própria bailarina sobre um tema de Coimbra. O tema, *Os Teus Olhos*, com música de Eduardo de Melo e letra de Augusto Gil e Vasco de Matos Sequeira, foi gravado por Germano Rocha com acompanhamento de Ernesto de Melo e Jorge Godinho (Guitarra), e José Niza e Durval Moreirinhas (viola), com edição da Barclay, 86112 – ca. 1963.

<sup>4</sup> “*Futrica* é o habitante de Coimbra que não é estudante, que não veste traje académico. Daí que *andar vestido à futrica*, *à festeira*, *à vareta*, é andar sem capa e batina, de fato normal. Ao natural de Coimbra, não estudante, dava-se o nome de *futrica filhote*, e o habitante dos arredores da cidade era denominado *vacão*. *Moela* era o *futrica* que acompanhava estudantes” (Lamy, 1990: 688).



## JUSTIFICAÇÃO TERMINOLÓGICA

A designação da expressão musical coimbrã no que diz respeito fundamentalmente às práticas da sociedade tradicional académica (Lopes, 1982) encontra-se hoje, por imposição quase unilateral face aos seus intervenientes directos, claramente definida como “Canção de Coimbra” e pertença do património imaterial e intangível da humanidade<sup>1</sup>. Sem a suficiente discussão pública aberta, entre os mais directamente ligados e interessados, é assumida uma designação que, no extremo simplista e inocente das opiniões, pode levar à seguinte pergunta sustentada nos processos etnográficos de resistência e acomodação (Marcus, 1998):

– Então e agora, passo a chamar ao *Fado Hilário*, *Canção do Hilário*?!...

No que Bourdieu reflecte acerca das preocupações estéticas vigentes do *homo academicus*<sup>2</sup> pode enquadrar-se, em primeira análise e naqueles que olham o fenómeno por um prisma de ligações históricas talvez mais tradicionalistas, a decisão da universalidade oficial do termo na problemática do gosto que o *homo academicus* tem pelo acabado, ilustrado nas práticas de pintores como Couture (mestre de Manet) que muitas vezes “estragaram” obras “julgando dar-lhes os últimos retoques, exigidos pela moral do trabalho bem feito, bem acabado, de que a estética académica era a expressão” (2011: 17). Todavia, com a referência, não se pretende qualquer tipo de oposição mas sim, como principal análise, discutir a problemática das marcas sociolinguísticas ligadas à avaliação dos termos e suas relações, percebendo a importância do nome na definição do objecto, olhando ainda a perspectiva de Pina Cabral – remetendo para o movimento dos processos de existência social – quando refere “que a atribuição de nome corresponde a um “limiar de afectos”” (2005)<sup>3</sup>.

Alguns cultores<sup>4</sup> da canção coimbrã, no conjunto das convenções sociais, deixam transparecer na opinião pública, sobretudo em declarações de circunstância

---

<sup>1</sup> O reconhecimento pela Unesco, anunciado em 22 de Junho de 2013, abrange a prática musical académica referida como Canção de Coimbra.

<sup>2</sup> Conceito utilizado por Pierre Bourdieu em *O Poder Simbólico* (2011).

<sup>3</sup> “O limiar dos afectos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas”. Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP (Universidade de Campinas), São Paulo, Brasil, em Abril 2005.

Disponível em [www.ceao.ufba.br/fabrica/txts/cabral/limiar.doc](http://www.ceao.ufba.br/fabrica/txts/cabral/limiar.doc).

<sup>4</sup> Em Coimbra entende-se por cultor, *lato sensu*, mais do que aquele que se dedica ao estudo, o que se envolve na prática performativa do género.

adequada, uma posição marcadamente “modernista” de oposição ao *statu quo ante*, ancorados no pressuposto do que mais uma vez aponta Bourdieu: “As tomadas de posição objectiva e subjectivamente estéticas [...] constituem ocasiões de provar ou de afirmar a posição ocupada no espaço social como estatuto ou distância a manter” (2010: 116). O facto é que esses mesmos cultores se declaram, *en passant*, na vulgar realidade do materialismo, longe das inovações estéticas, perto dos dividendos “clássicos”.

Na mesma linha de pensamento, Salwa Castelo-Branco refere sobre as categorias musicais enquanto construções simbólicas, a sua utilização “como mecanismos para enfatizar unidade ou diferença, para construir identidades, para configurar campos sociais [...] e para exercer poder” (2008: 14), merecendo também observação, em Ruth Finnegan, a questão sobre os cruzamentos das relações sociais que a prática musical envolve e que, como na generalidade dos processos sociais, essa mesma prática, não sendo isenta de entraves e benefícios típicos das relações humanas, poderá levar alguns analistas a argumentar que “far from bringing people together, music should be seen as perpetuating divides” (2007: 329).

Embora se aceite legítima a continuação da convivência com a gíria – Fado – enquanto, mesmo que dicotomicamente, continuem a acontecer as situações que se enunciam acrescentando que o início (1978) das grandes preocupações na discussão pública se chamou “Seminário sobre o Fado de Coimbra”, convém reflectir sobre as consequências das utilizações monossémicas<sup>1</sup>:

- Encontros com o nome “Mês do Fado” organizados anualmente (foi realizado em 2013 o XIV) pela Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra para divulgação e conhecimento da “Canção de Coimbra”.
- Escolas como a designada por “Escola de Guitarra Viola e Fado de Coimbra”, fundada em 2002 pela Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade de

---

<sup>1</sup> A questão das designações no seio da expressão musical coimbrã reveste-se, por vezes, de situações mais aberrantes como ser anunciado por alguns intérpretes: - O Fado que vou cantar é o “Vira de Coimbra”. Estas ambiguidades mostram, por um lado a falta de literacia musical que tem envolvido a comunidade dos intérpretes coimbrãos, principalmente por parte dos cantores, por outro, e embora muitos recusem o termo Fado enquanto identificador da expressão musical em Coimbra, ser vulgar no contexto das práticas performativas chamar Fado a tudo.

Coimbra e a funcionar nas suas instalações, contando para isso com um subsídio anual atribuído pela Câmara Municipal.<sup>1</sup>

- Debates cuja temática se apresenta no paradoxo “Estética e Estilo na Canção de Coimbra-Ciclo de Tertúlias/Debates: Contributos para a Interpretação no Fado de Coimbra”, organizados pontualmente pela referida Escola (este debate, no qual o autor participou, realizou-se a 8 de Abril de 2010).
- “Fado, Sonho e Tradição: A Canção de Coimbra, em Duetto com a História da Queima das Fitas”, organizado pela Comissão da Queima das Fitas de 2009.
- Espectáculos diversos organizados por instituições públicas como a Câmara Municipal, Turismo de Coimbra e espaços comerciais, sob o nome de cartaz “Noites de Fado” (a Turismo de Coimbra-Empresa Municipal organiza estes eventos desde ca. de 2007).
- Espaços de divulgação cultural e comercialização como “Be Fado Coimbra” (inaugurado em 2012) e “Fado ao Centro” (inaugurado em 2011).
- Programa “Direito ao Fado” (2013), da responsabilidade do Grupo de Fados do Conselho Distrital de Coimbra da Ordem dos Advogados – “FADVOCAL”, a passar na Rádio Regional do Centro com o seguinte indicativo: “Coimbra tem mais encanto... na hora de escutar o Fado. Semanalmente aqui vamos falar, discutir e ouvir a Canção de Coimbra”.

É um facto que uma grande percentagem de temas de Coimbra se chamam Fados, e ainda bem, porque condiz com um tempo histórico<sup>2</sup> em que o género era grandemente partilhado pela comunidade popular lisboeta e pelo meio académico conimbricense. Apesar desta realidade, muitos dos exemplos que tinham a anteceder o seu nome o termo Fado, perderam-no, possivelmente com a sua dinâmica das

---

<sup>1</sup> Refira-se que as aulas de canto são dadas por uma professora de canto e, tal como declarava ao jornal *Diário de Coimbra* de 6 de Março de 2011 o seu coordenador: “Dos mais aos menos novos, a guitarra clássica, a guitarra portuguesa e o canto lírico [sublinhado do autor] são as áreas mais procuradas”.

<sup>2</sup> Na perspectiva de Braudel (1987) e no contexto das Ciências Sociais, o tempo histórico pode entender-se na dialéctica da duração enquanto um tempo plural, composto, que, estando para além da duração do indivíduo, é colectivo. Embora o “tempo curto” (evento) em que a manifestação Canção de Coimbra, na sua modernidade, aparentemente se enquadra, pode contudo, olhando as longas referências históricas das práticas musicais escolares, colocar-se a manifestação histórico-simbolicamente no domínio do “tempo médio” (conjuntura) enquanto condutor dos vários ciclos, esclarecido pela estabilidade dos elementos que constituem o “tempo longo” (estrutura) que Braudel entende como de importante relevância para as Ciências Sociais.

mentalidades, como é exemplo o *Fado dos Olhos Claros*, de que Nunes (1999) já faz entrada em *No Rasto de Edmundo de Bettencourt* como *Olhos Claros, tout court*.

Todavia, entendendo o reprocessamento local, importante na construção e definição dos géneros através da integração nas tradições locais, é um facto que um “Fado” cantado por um estudante de Coimbra (*Doutor logo que chega à cidade...*), com todas as suas vivências culturais transformadas em referências estéticas, tem necessariamente diferenças substanciais relativamente ao mesmo cantado por uma/um cantor espontâneo da Mouraria. Há, desde a origem, diferenças sociais marcantes.

Sobre os contextos poéticos do Fado, e na perspectiva da interligação Coimbra-Lisboa/Lisboa-Coimbra pensando a segunda metade do século XIX, Vieira Nery escreve, em *Fados para a República*, que “muitas das primeiras letras de autor identificado que chegaram a ser publicadas são as que tinham sido escritas já por poetas de perfil erudito atraídos para o género, em particular pelo circuito da boémia estudantil coimbrã” (2012: 23).

Enquanto que em Lisboa a aristocracia parece ter adoptado o género do *bas-fond*, “despoluindo-o” na medida do possível<sup>1</sup>, em Coimbra tudo nasce de uma elite juvenil académica que, mesmo ligando-se às tradições e intervenientes populares da cidade, essas mesmas ligações são caracterizadas por relações sociais, comportamentos, vivências e literacias diferentes, observáveis por exemplo na expressão vocal de colocação semi-operática<sup>2</sup> próxima do estilo performativo do *bel canto*.

Percebe-se portanto que, olhando um século de diferenças evoluindo suportadas por marcas identitárias fortes nas diferentes concepções estéticas, particularidades

---

<sup>1</sup> “Quando Miguel Queriol descreve a forma como logo nos primeiros anos da década de 1840 o Conde de Vimioso dava já a ouvir aos seus amigos de boémia a voz de Maria Severa a cantar-lhes o Fado, um género a que muitos deles assistiam pela primeira vez, estamos perante uma das primeiras referências à maneira como este fenómeno de cruzamento entre a população dos bairros pobres da cidade e determinados sectores da nobreza tradicional, nos mesmos espaços e itinerários de sociabilidade, vai marcar muito do processo de transformação do Fado no período imediatamente subsequente” (Nery, 2004: 60).

<sup>2</sup> Vieira Nery, referindo-se às diferenças significativas que as interpretações dos últimos anos da monarquia já deixavam perceber nas gravações dos cantores lisboetas e conimbricenses, sublinha o carácter semi-operático, sustentado no apreciado “estilo Manassés”, em que “as suspensões [tendência menos frequente em Lisboa] aparecem principalmente sobre uma sílaba “Ai!” inserida *ad libitum* entre dois versos, como uma extensão melódica do primeiro, e a nota prolongada pode estender-se tanto quanto a técnica vocal do cantor lho permita, colando-se depois, sem respiração intercalar, ao início do verso seguinte, numa manifestação de controlo de respiração e de virtuosismo vocal, de claras conotações reminiscentes da Ópera e da romanza de salão românticas” (2004: 139-140).

poético-musicais e práticas performativas, as diferenças são mais significativas do que as semelhanças: “The performing arts are frequently fulcrums of identity, allowing people to intimately feel themselves part of the community through the realization of shared cultural knowledge and style and through the very act of participating together in performance. Music and dance are key to identity formation because they are often public presentations of the deepest feelings and qualities that make a group unique” (Turino, 2008: 2).

Assim, na perspectiva da correlação entre o nome e aquilo que ele designa, assume-se e justifica-se para a expressão musical coimbrã a designação Canção de Coimbra (que passará a identificar-se através da abreviatura CC) para que, ainda que não havendo “unidade da coisa, [haja] pelo menos unidade e identidade da palavra” (Deleuze, 2000), no sentido do que George Marcus formula relativamente à abordagem modernista de “everything everywhere, yet everywhere different” (1998: 61).

## OBJECTIVOS

Este estudo, centrado na expressão musical CC enquanto manifestação performativa característica de uma comunidade académica multifacetada e imbuída de rituais simbólicos que definem a própria manifestação representa, no seu *locus* principal – Coimbra – envolvido nas dualidades rural-urbano/tradicional-moderno, a descrição fenomenológica de um sistema cultural interligado em que a *natureza polimórfica* (Kingsbury, 1988) da música é elemento principal.

Dos grandes objectivos da investigação, perspectivando o contributo para a espiral do conhecimento no universo da Etnografia da música que, segundo Seeger (2008), se deve envolver nos fenómenos através do conhecimento directo e profundo da tradição musical e da comunidade da qual essa tradição é parte integrante, ressalta, dizia-se, a preocupação em:

1. Fornecer à comunidade académica global os traços principais que caracterizam a expressão performativa CC na sua vertente vocal, analisando e desenvolvendo a exploração das marcas identitárias que constroem o seu perfil, permitindo assim, face ao reduzido interesse<sup>1</sup> que essa comunidade tem manifestado pela expressão, valorizar um fenómeno performativo de particularidades únicas no contexto das representações musicais escolares, potenciando, ao invés, o interesse investigativo das suas práticas como “género específico de canção urbana estudantil, com características poético-

---

<sup>1</sup> Do que se conhece, em Portugal, foram apenas realizados trabalhos académicos ao nível do 2º Ciclo dos Estudos Superiores, sendo contudo (dois) principalmente direccionados para a guitarra:

- CASTELA, Luís Pedro Ribeiro. *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra: Subsídios para o seu estudo e contextualização*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, (2011).
- MARQUES, Fernando Dias. *Uma Guitarra com Gente Dentro: O Ensino/Aprendizagem da Guitarra de Coimbra na Tradição Oral em Comunidades de Prática*. Coimbra: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, (2006).

São ainda conhecidas, fora de Portugal, duas Teses de Licenciatura apresentadas uma à Facoltà di Lingue e Letterature Straniere da Università degli Studi di Venezia Cà Foscari, por Lia Contesso, com o título “O Fado e Coimbra: Música, História e Tradições” (2004), e outra à Filozofická Fakulta da Masarykova Univerzita, por Kamila Koncová, com o título “A Canção do Fado: Uma Música e Várias Raízes” (2011), em que dedica um pequeno ponto (2.3 – O fado de Coimbra) a Coimbra. Como Tese de Doutoramento em Etnologia, foi apresentada à Université de Paris-X Nanterre, por Aníbal Grégoire Frias, “Le monde universitaire et la Praxe académica au Portugal. Cultures académiques et traditions étudiantes: l’Université de Coimbra” (2003), onde é igualmente feita uma abordagem às manifestações musicais académicas.

musicais muito próprias, que deve ser estudado por si mesmo”, como refere Vieira Nery em *Para Uma História do Fado* (2004: 116-117).

2. Promover o avanço do conhecimento académico que permita dar continuidade, futuramente, ao desenvolvimento dos estudos conducentes à construção de uma fundamentada História da CC no sentido de servir, nos aspectos da literacia musical, transcrição, análise da tipologia repertorial e conceitos base das práticas, a orientação dos cultores na direcção de uma expressão performativa construída sobre o conhecimento evolutivo da própria expressão (épocas, estilos, e fundamento dos comportamentos performativos onde se inclui a problemática do género<sup>1</sup>). O fundamento principal deste objectivo direcciona-se sobretudo, relativamente aos jovens, na consecução da modernização “educada” dos processos de transformação, e, ainda, relativamente aos intervenientes seniores, na desmistificação de mitologias representativas e vulgaridades “estoriográficas” em favor da clarificação da dinâmica das práticas expressivas valorizando, à luz da perspectiva antropológica de Merriam (1964), a importância da “música na cultura” e a “música enquanto cultura”.
3. Possibilitar aos interessados/cultores o conhecimento de um enquadramento teórico que lhes permita perceber, na perspectiva universalista das preocupações investigativas, o lugar exacto da manifestação CC enquanto fenómeno musical com autonomia própria no contexto étnico e ético, e a particularidade da sua *poiética* (Nattiez, 1986) livre de exageradas conotações exóticas num mundo cada vez mais transcultural (Marcus, 1998).
4. Ampliar a pesquisa no campo fonográfico para que, constituída uma sólida base de dados, possam os intervenientes directos na expressão performativa complementar as transcrições disponíveis com a audição dos registos, sabendo que, no contexto das músicas de transmissão oral, o acto transcritivo é muitas vezes subjectivo (Nettl, 1985), oferecendo a notação convencional

---

<sup>1</sup> Sobre a importância do género nas culturas musicais, no sentido de interpretar e perceber a diferenciação entre essas mesmas culturas, Tullia Magrini, em *Music and Gender*, refere que “The research carried on in recent years, particularly within the disciplines of ethnomusicology and music anthropology, has demonstrated that gender roles strongly affect musical behavior and related concepts all over the world (e.g., Koskoff 1987; Herndon and Ziegler 1990; Citron 1993; Cook and Tsou 1994). Gender has come to be recognized as one of the main factors shaping individual and group identities – thus also the practices that construct and express these identities” (2003: 1-2).

alguma desadaptação à representação de variações de altura e de, por exemplo, determinado tipo de inflexões vocais muito presentes no universo expressivo da CC. E, se mais não for, motivar para a escuta activa e inteligente, na perspectiva de Blacking quando refere que “In societies where music is not written down, informed and accurate listening is as important and as much a measure of musical ability as is performance, because it is the only means of ensuring continuity of the musical tradition” (1974: 10).

5. Desenvolver as questões teóricas relativas ao trabalho etnográfico enquanto eixo fundamental da investigação etnomusicológica na perspectiva da observação participante, análise discursiva na orientação do método fenomenológico, e estudos de performance no enquadramento dos processos de construção, desenvolvimento e modernização da CC, na perspetivação da música enquanto “key resource for realizing personal and collective identities which, in turn, are crucial for social, political, and economic participation”, sabendo que o seu “status as a potential collective activity helps explain its particular power to create affect and group identities” (Turino, 1999: 221/249).



## ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A orientação da investigação, estruturada em duas partes e subjacente à preocupação na observação, conhecimento, e identificação das práticas musicais (vocaís) performativas coimbrãs, centra-se fundamentalmente na consideração da fala do “outro”, valorizando assim testemunhos, experiências, interacções sociais e reflexões dispersas aproveitadas para daí retirar, no confronto equitativo das opiniões, os elementos que vão construindo a identidade da própria investigação no conjunto transversal dos pensamentos que suportam as diferentes perspectivas disciplinares repartidas pela Etnomusicologia, Antropologia, Etnografia, Sociologia e História.

No estudo que Ruth Finnegan faz em Milton Keynes sobre as histórias da cidade a partir de narrativas, pode enquadrar-se a relevância dos referidos testemunhos no seu todo, para além da singularidade etnográfica, percebendo-se no entanto que “in their personal tales narrators are thus not only telling of their own experiences in their own way by formulating them through narrative conventions [...], they also play on images of urban life likely to be both familiar and intelligible for themselves and their listeners. They deploy resonant images...” (1998: 158).

A CC, fenómeno musical vocal e instrumental vincadamente urbano <sup>1</sup> caracterizado “classicamente” por marcas identitárias suportadas por códigos sociais, linguísticos, musicais e gestuais autoctonamente padronizados, apresenta-se como objecto de particular importância no contexto dos estudos etnomusicológicos/etnográficos e das Ciências Sociais em geral, quer pelas particularidades conducentes à integração dos indivíduos uns com os outros e o seu ambiente (Turino, 2008), quer pela pertinência do seu estudo inserido nas preocupações académicas. Estas preocupações centram-se cada vez mais, perspectivando o trabalho etnográfico, nas culturas musicais urbanas enquanto simulacros de acções sociais, códigos de contacto comunicacional, hibridismo, e “shaping and transformation of identities (of one’s subjects, of their social systems, of the nation-states with which they

---

<sup>1</sup> Aníbal Frias, em artigo “Le fado de Coimbra: entre tradition et innovation”, conclui a sua análise considerando que “le fado de Coimbra apparaît en tant que phénomène d'ordre historique, sociologique e ethnomusical. Ses différentes facettes vocale et instrumentale, mais aussi culturelle, urbaine et universitaire en constituent toute sa complexité - et sa valeur artistique” (Frias, 2002a).

are associated, of the ethnographer and the ethnographic project itself)” (Marcus, 1998: 59).

No caso concreto da CC, relativamente aos processos de actividade artística e ao entrecruzamento de relações humanas no contexto social/cultural particular que caracteriza a cidade, a localidade musical da expressão, em analogia com o estudo que Ruth Finnegan faz em *The Hidden Musicians*, entronca-se num conjunto de “mundos” que “are themselves both divided and united by a number of systematic, if sometimes unappreciated, conventions for organising the learning, performance and creation of music” (2007: 180).

Relativamente à padronização dos códigos na CC, Tiago de Oliveira Pinto, acerca dos signos presentes na expressão musical performativa, anota na simultaneidade dos sistemas que definem espaço e tempo, outros sistemas de signos tais como: “a interpretação, a entonação, a comunicação corporal etc. Ao lado dos signos visuais como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons. Além destes devem ser considerados texto e enredo da *performance*, com significados lexicais, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas da *performance* dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensório e de convenção geral” (2001: 228-229).

Desenvolvem-se as grandes questões da padronização discursiva e performativa na presente investigação percebendo que, à luz dos pressupostos que configuram a etnografia da música, “o fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição, [e], o fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior, produz o que podemos chamar de inovação ou mudança” (Seeger, 2008: 238),<sup>1</sup> orientando-se assim o estudo na observação das categorias e modelos (Castelo-Branco, 2008; Gelbart, 2007), locais (Finnegan, 1998; 2007), expressões performativas (Kingsbury, 1988) e figuras representativas alinhadas pela abordagem com “all-inclusive” ao estudo das práticas na perspectiva do que Roger Abrahams entende por

---

<sup>1</sup> Na clarificação do conceito de tradição, refere-se a entrada de *Música Tradicional* na Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: “O conceito de “tradição” adoptado pelo ICTM [International Council for Traditional Music] [...] alicerça-se numa visão interpretativa e dinâmica da música e da cultura. Nesta óptica, uma “tradição” é um modelo do passado que não é separável da sua interpretação no presente. Remete para um passado recente ou mais remoto, reconstruído a partir de registos escritos, sonoros ou de fragmentos da memória” (Castelo-Branco, 2010b: 887).

*Pure Performance* enquanto um “intensified (or stylized) behavioral system [including] an occasion, a time, places, codes, and patterns of expectation” (cit. por Béhague, 1984), embora a questão das audiências, no caso da CC regularmente mais alóctones do que autóctones, não tenha sido objecto de estudo pormenorizado pelas razões que se prendem com a focalização principal do estudo.

São ainda observáveis as influências e perfis estéticos (Nettl, 1973; 1995; Adorno, 2008), paradigmas (Morin, 1975; Bourdieu, 2011), construções discursivas (Feld, 1974; Fairclough, 2001; Foucault, 2008) e relação com os média (Losa, 2010; Nunes, 2011), observados através da compreensão do sentido social e histórico do género nos aspectos musicais e poéticos, semânticos e semióticos (Nattiez, 1986; Rice, 1997; Turino, 1999; 2008).

Abordando os processos de categorização musical em Portugal, pode considerar-se a CC como um produto construído sob a dinâmica dos domínios conceptuais que, evolutivamente, se foram (des)construindo nos contextos políticos e sociais e de movimentos culturais, determinando os sub-géneros (Fado de Coimbra; Canção; Balada; Trova) que foram fazendo parte desses mesmos domínios como identidades autonomizadas. Na sua articulação com a indústria fonográfica, média, repertórios, estilos musicais, poéticos e performativos, pode perceber-se o hibridismo que a acompanha desde as primeiras manifestações efectivas (ca. 1850) até à actualidade. Na conjugação das perspectivas teóricas e metodológicas dos estudos relacionados com a Etnomusicologia, Etnografia, Antropologia, Sociologia e estudos culturais e históricos na sua generalidade, pode ainda entender-se o conceito fenomenológico da CC no sentido de que “the categories are still defined by exclusion, contact, and integration – and they continue to determine how musical sound fits into cultural hierarchies based on origins” (Gelbart, 2007: 277).

É na perspectiva da autoctonia da CC que o século e meio de manifestações padronizadas, conduzidas por modelos negociados entre o possível – como aquilo que se pode fazer, pensar ou experienciar – e o real – enquanto aquilo que já vivenciámos – (Turino, 2008), se vai uniformizando hoje como padrão de cultura enquanto partilha de pensamento, escolha e acção, identificado alegoricamente por Turino: “Imagine, for example, that upon waking every morning we had to invent a totally new mode of dress

or new meals for breakfast without established models; we would never get out of the house!” (*idem*: 17).

Construída sobre o complexo conjunto de regras culturais, sociais/ideológicas e comerciais que envolvem as suas fases evolutivas determinadas sobretudo pelas particulares condições de sociabilidade do meio académico coimbrão, a CC enquanto expressão musical a ser enquadrada na categoria de música popular urbana reflecte, na diversidade das práticas que a foram autonomizando da conotação directa com o Fado de Lisboa, a preocupação de Fabian Holt na abordagem ao estudo do género musical enquanto prática musical identificada com rituais, territórios, contextos culturais e grupos, flexibilizando-se através de misturas e combinações entre si, constituindo-se como “a tool with which culture industries and national governments regulate the circulation of vast fields of music” (2007: 3), clarificando ainda que “genre cultures have always defined themselves in relation to dominant genres in their cultural proximity” (*idem*: 57).

A orientação de Holt associa-se à linha investigativa de carácter sociológico de Simon Frith (1998), na valorização das relações audiência-prática performativa para determinação do próprio género, percebendo-se igualmente, no tratamento da categorização da música em Portugal, o que observa Salwa Castelo-Branco ao definir categorias musicais como “construções simbólicas ideologicamente sustentadas, cujos significados são atribuídos através de um processo interpretativo para o qual contribuem músicos, audiências, estudiosos, meios de comunicação social, editoras fonográficas, políticos, entre outros agentes” (2008: 13-14).

Na preocupação terminológica com nichos musicais modernos, Holt (2007) propõe uma asserção à cultura do género – “in-between” – que se aproxima, na concepção, da CC nos seus processos de transformação e diversidade, percebendo o termo na perspectiva de géneros que não chegando a constituir-se totalmente, posicionam o género em si “entre” outros existentes. Pensando a expressão coimbrã, à semelhança do Fado em Lisboa, inserida na categoria de “música popular”<sup>1</sup> enquanto género de canção urbana (Nery, 2010b: 433) padronizada pelo conjunto de sub-géneros

---

<sup>1</sup> “O fado é um dos primeiros domínios a ser simultaneamente processado pelas diversas áreas de produção (teatro, rádio, cinema, mercado fonográfico e indústrias de turismo), constituindo-se enquanto produto de consumo massificado, cruzando os diversos processos de estabelecimento do campo autónomo da popular music (Losa, 2008: 65).

(classes no tempo) como a Balada e a Trova, e estilos (comportamento performativo) como “o Manassés”, o conceito “in-between” pode entender-se relativamente à CC como uma preposição de categoria que reforça, por um lado a singularidade fenomenológica, por outro a complexidade formal.

Do conceito de “música popular” enquanto categoria em que se inscreveu a CC, importa a sua clarificação recorrendo ao estudo de Gelbart: " Perhaps the last major readjustment to the concepts of folk and art music happened as these came to sit alongside a third category, "popular music." This music was "popular" no longer in the old sense of culture shared across classes; rather, as the Industrial Revolution changed Europe forever, its definition came to be based on a new set of criteria revolving around the taint of the commercial, of politics, and of class." (2007: 256).

O estudo, com a preocupação centrada na padronização da CC quer no discurso, quer na prática, encontra na Etnografia da música através de processos de investigação-acção, a orientação principal para o conhecimento das configurações sociais envolvidas na música, em que a avaliação dessa mesma música “is almost always an evaluation of social action or a comment on social ranking” (Kingsbury, 1988: 165), obrigando o investigador à explicitação dos seus pontos de vista epistemológicos e das suas relações com o próprio quadro social e cultural, descrevendo e interpretando o resultado das interacções grupais no contexto das suas práticas performativas, através da voz dos sujeitos investigados. No prólogo da edição espanhola ao trabalho original de Clifford & Marcus *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Luis Díaz Viana afirma que “Hoy, por ejemplo, es frecuente presentar, directamente, las “voces” de los informantes en una polifonía – apenas mediatizada por el autor – que muestra diversos puntos de vista” (1991: 14).

Os processos de investigação-acção, na perspectiva da motivação que a acção em si transporta para o desenvolvimento da investigação, fundamentam-se nos pressupostos apontados por Seeger relativamente à importância, tal como na compreensão dos sistemas musicais, de “a etnografia da música [requerer] o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte” (2008: 248). James Clifford acentua ainda mais os níveis de preocupação que devem suportar a observação participativa, obrigando “its

practitioners to experience, at a bodily as well as an intellectual level, the vicissitudes of translation. It requires arduous language learning, some degree of direct involvement and conversation, and often a derangement of personal and cultural expectations (1988: 24)

O desenvolvimento da Parte I (*As Práticas Discursivas e a Canção de Coimbra*) sustenta-se, estruturado a partir de uma desenvolvida análise de discurso relativamente a posições de carácter exógeno e endógeno (enunciados sem ou com ligação directa ao fenómeno) abordando ainda a problemática do género na CC, diante dos princípios metodológicos da Fenomenologia (Husserl, 1989) enquanto análise, *lato sensu*, dos fenómenos no sentido da apreensão das coisas em si mesmo, ou seja, como elas são.

O método fenomenológico direcciona-se no sentido da compreensão/descrição dos fenómenos particulares, das experiências humanas, da exploração simples das situações em si, levando o investigador a descrever a realidade vivida pelos outros, interpretando-a. Esta realidade, enquanto “experiência vivida do mundo da vida de todo dia é o foco central da investigação fenomenológica” (Moreira, 2004: 67), clarificando Dartigues (1992: 79) que esse mundo da vida é o “mundo cotidiano em que vivemos, agimos, fazemos projetos”.

Esta Parte, dividida em quatro capítulos apoiados nos processos de investigação histórica, preocupou-se essencialmente em tentar perceber, através da análise dos discursos<sup>1</sup> centrados na discussão das relações de hipotético parentesco Lisboa-Coimbra: terminologias, definições, identificações, estéticas e práticas performativas, o fenómeno CC nas suas particularidades identificadoras de uma expressão musical única e autêntica, à lupa da crítica dos seus defensores, detractores, cultores/*insiders* e *outsiders*.

Partindo dos fundamentos da linguística de Ferdinand Saussure<sup>2</sup>, cruzando-se com os estudos discursivos de Michel Pêcheux, o pensamento filosófico estruturado por Michel Foucault relativamente à análise dos discursos como forma de análise social, e

---

<sup>1</sup> Para Maingueneau, o procedimento mais frequente na análise do discurso “consiste em associar, de forma mais ou menos direta, um conjunto de textos a uma região definida da sociedade, pensada em termos de classes ou *subclasses sociais*” (1997: 54).

<sup>2</sup> “Na tradição iniciada por Ferdinand de Saussure (1959), considera-se a fala como não acessível ao estudo sistemático, por ser essencialmente uma atividade individual: os indivíduos usam uma língua de formas imprevisíveis, de acordo com seus desejos e suas intenções, uma *langue* (língua) que é em si mesma sistemática e social” (Fairclough, 2001: 90).

seu funcionamento na própria mudança social associado às relações de poder, centra-se principalmente nos conceitos relativos à prática discursiva heterogênea e ao sujeito do discurso na perspectiva dos enunciados<sup>1</sup>.

Recusando as interpretações de explicação acabada, Michel Foucault valoriza a liberdade dos próprios discursos que, para além da sua inevitável complexidade, devem ser analisados na existência simples do movimento das palavras, das declarações (existindo para além delas), desprendidos do oculto, dos signos encriptados e dos conteúdos invisíveis dos textos, tornando-se eles próprios o motor vivo de todas as relações, sem contudo serem tratados "como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objectos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever" (Foucault, 2008: 55).

Eni Orlandi analisa o discurso na mesma linha, da palavra em movimento, permitindo a observação da comunicação na produção de sentidos, olhando o homem individualmente ou enquanto membro de uma determinada conjuntura social: "A Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana " (2005: 15).

Valorizando a importância dos enunciados enquanto acontecimento como função de existência, existência essa que se exerce sobre determinada sequência linguística, Foucault adianta como definição de discurso, não devendo ser compreendida isoladamente, "um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais

---

<sup>1</sup> "Michel Pêcheux e seus colaboradores (Pêcheux et al, 1979; Pêcheux, 1982) desenvolveram uma abordagem crítica à análise de discurso que, como a linguística crítica, tenta combinar uma teoria social do discurso com um método de análise textual, trabalhando principalmente com o discurso político escrito" (Fairclough, 2001: 51).

podemos definir um conjunto de condições de existência" (Foucault, 2008: 132-133). Neste sentido, assente na temporalidade dos enunciados e considerando a positividade do discurso, Foucault adianta mais uma das possibilidades de existência dos discursos: "o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história" (*idem*: 144).

Em Etnomusicologia, vários têm sido os trabalhos que, partindo das bases da linguística estrutural e generativa-transformacional<sup>1</sup>, se orientam na analogia entre linguagem e música - aplicação da linguística à música. Steven Feld, etnomusicólogo e antropólogo norte-americano, discute algumas questões de natureza empírica e material, relativamente ao desenvolvimento da teoria etnomusicológica, no seu artigo "Linguistic Models in Ethnomusicology" publicado na Revista *Ethnomusicology*.

Feld, referindo as analogias à linguística estrutural como centro da produção literária na relação da linguística com a música, acusa o elevado pragmatismo em oposição ao reduzido empirismo e comenta: "Linguistic arguments and analogies aside, I would suggest that the only sensible grounds for adopting models in ethnomusicology is theoretical-empirical, i.e., by demonstrating the explanatory adequacy of the model." (1974: 204).

Associando-se a John Blacking e Alan Merriam nos pressupostos teóricos sobre o estudo da música nas culturas na sua interacção directa com os contextos, Feld, desconstruindo criticamente algumas apreciações de Nattiez relativamente à semiótica da música, observa nas conclusões do seu artigo: "Looking at music as a domain of cultural knowledge, and using the notion of generative description from linguistics, it seems reasonable to conceptualize an ethnomusicological explanation as a theory of the things a people must know in order to understand, perform, and create acceptable music in their culture. Such a theory, like linguistic theory and ethnoscientific anthropological

---

<sup>1</sup> Teoria gramatical lançada por Avram Noam Chomsky, linguista e filósofo, em 1957.

Chomsky, anotando as diferenças entre a competência, o conhecimento efectivo da língua, e a *performance*, o uso dessa mesma língua, estabelece o conceito de teoria linguística mentalista no sentido de uma "realidade mental subjacente ao comportamento efectivo". Assim, entende por gramática generativa "simplesmente um sistema de regras que, de um modo explícito e bem definido, atribui descrições estruturais a frases. [...] Qualquer gramática generativa interessante terá como objecto, na sua maior parte, processos mentais que estão muito para além do nível de consciência efectiva ou mesmo potencial; além disso, é por demais óbvio que as informações e os pontos de vista de um falante acerca do seu comportamento e da sua competência poderão estar errados. Portanto, uma gramática generativa tenta especificar aquilo que o falante sabe efectivamente, e não aquilo que ele possa informar acerca do seu conhecimento." (1978: 89).



theory, attempts to capture the tacit rules that govern the domain of systematic behavior we call music." (*idem*: 211-212).

Na inspiração comum em que, percorrendo caminhos diversos, se constrói o estruturalismo de Lévi-Strauss e Foucault (2008), acrescenta-se, sobre a interrogação acerca do desempenho comparativo entre história científica e mitos nas sociedades modernas, a atribuição das actuais civilizações à história: "legitimar uma ordem social e uma conceção do mundo, explicar aquilo que as coisas são através daquilo que elas foram, encontrar a justificação do seu estado presente num estado passado e conceber o futuro em função, ao mesmo tempo, deste presente e deste passado" (Lévi-Strauss, 2012: 134).

A Parte II (*Cronologia das Marcas Identitárias: Aspectos Etnográficos para uma Padronização da Canção de Coimbra*), centro da investigação, configura as preocupações etnográficas e os discursos musicais que caracterizam a CC no seu desenvolvimento histórico, olhando as marcas que determinam a sua identidade, principalmente através dos intervenientes directos nas práticas performativas e na construção do seu perfil estético assente na trilogia música-sociedade-cultura.

Umberto Eco, acerca das tentativas de explicação psicológica da emoção musical, argumenta que "o discurso musical, antes de ser o lugar de um mistério, é o lugar de uma absoluta clareza linguística [reforçando que], mais do que qualquer outro, o discurso musical presta-se a ser analisado estruturalmente, em termos de relações mensuráveis e concretas." (2011: 170). A questão da relação linguagem na música/música na linguagem tem sido bastante discutida na perspectiva dos textos associados a canções e particularidades musicais do próprio discurso. George Herzog, Bruno Nettl, George List e Steven Feld são alguns dos etnomusicólogos relacionados com a investigação sobre a questão linguagem na música e música na linguagem.

Desenvolvendo-se por cinco capítulos, sustenta-se esta Parte, no seu Capítulo 1, numa breve resenha histórica que pretende contextualizar, associando, as relações entre o desenvolvimento dos estudos etnográficos/musicológicos e o interesse na produção/performance musical coimbrã nas suas diferentes vertentes, observando-se de imediato a presença em João António Ribas – primeiras transcrições de música tradicional (ca. 1852) – de exemplares de Coimbra e região (*A Raptada ou O*

*Caraveleiro do Mondego, O Fado Atroador de Coimbra e O Fado Rigoroso da Figueira da Foz*).<sup>1</sup>

Das investigações de G. Marcus e J. Clifford (1986) sobre a problemática da etnografia contemporânea, percebe-se uma tendência renovadora dos conceitos etnográficos (na ligação com o discurso literário, por exemplo) que, embora torne a própria etnografia mais ampla nos seus pressupostos, a torna no entanto menos precisa tal como descreve Magnani: “Em alguns casos ela é identificada com o trabalho de campo: supõe estratégias de inserção junto ao grupo estudado e designa a rotina do trabalho; em outros, é o texto final: a representação, no suporte impresso, imagético ou fonográfico dos resultados da pesquisa, por meio de estratégias retóricas e recursos técnicos específicos; ou então designa uma determinada postura ou atitude intelectual” (2009: 101).

Os Capítulos 2 e 3, respectivamente, iniciam a clarificação das relações sociais e culturais entre as comunidades *futrica* e académica, interferências políticas e consequências na orientação performativa das tradições, relação/identificação de alguns dos intervenientes directos, assim como descrevem a identidade expressiva das práticas musicais fazendo as ligações às vivências conjuntas na mutualidade contextual das influências, percebendo-se que, a fronteira entre o que está inata e culturalmente controlado no comportamento humano é uma linha de difícil definição (Geertz, 1993).

Do estudo que Geertz faz acerca da interpretação das culturas, reduzindo-o aqui ao contexto fenomenológico de nichos comunitários como o que se vem observando, percebe-se a influência determinante do todo cultural que, não existindo sem homens, igual e mais significativamente os mesmos não existem sem cultura, observando a particularidade de que:

“We are, in sum, incomplete or unfinished animals who complete or finish ourselves through culture – and not through culture in general but through highly particular forms of it: [...] upper-class and lower-class, academic and commercial. Man’s great capacity for learning, his plasticity, has often been remarked, but what is even more critical is his extreme dependence upon a certain sort of learning: the attainment of

---

<sup>1</sup> “A emergência de paradigmas etnográficos de pendor positivista reflectiu-se na recolha, transcrição e harmonização de géneros musicais rurais e urbanos, patentes em publicações como: *Álbum de músicas nacionais portuguesas* (Ribas 1852) ou *Cancioneiro de músicas populares* (Neves & Campos 1893; 1895; 1898) (Losa, 2008: 57).

concepts, the apprehension and application of specific systems of symbolic meaning (1993: 49).

O Capítulo 4, perspectivando diacronicamente a intervenção performativa centrada nos autores/compositores, intérpretes, ambientes, tipo de repertórios e evoluções estéticas produzidas em consequência das transformações sociais, culturais e ainda das exigências das próprias práticas performativas, reveste-se de particular importância por nele também se desenvolver um quadro de transcrição repertorial que ilustrará um conjunto de períodos caracterizadores da expressão musical coimbrã, onde se observa e regista a particularidade das edições impressas enquanto veículos privilegiados de mediatização que veriam o seu declínio a partir da década de 50 do séc. XX.

A problemática da transmissão memorialista, transversal à grande maioria das Ciências Sociais e Humanas, embora se apresente com a aliciante do inédito, transporta consigo os riscos de relatos contraditórios e/ou imprecisos, bem como as crenças baseadas no mito tradição oral que refere Nettl (1995). Dos problemas que se colocam concretamente ao historiador, observa Heloisa Paulo: “A apresentação de disparidades na rememoração de factos é uma constante e, na maioria das vezes, se não está relacionada com o ângulo de visão do relator, está vinculada ao protagonismo que este pretende impor para a “ memória histórica”. Muito mais que os relatos orais, o discurso memorialista presente em autobiografias exibem estas e outras peculiaridades, já que possuem permitem uma maior elaboração do conteúdo apresentado ao público” (2011: 133).

Neste trabalho recorre-se à transcrição musical. Esta questão, abordada em Nettl (1973), ainda que aqui se socorra dos registos fonográficos, não deixa de apresentar os problemas que o autor refere e cujas opiniões de solução foram frequentemente consideradas: "Careful listening to even a simple folk tune indicates that a considerable number of musical events take place in every second of singing. The question is whether we should try to capture each of these or whether we should restrict our notation to the main lines" (Nettl, 1973: 32).

O Capítulo 5 (*Base de Dados Repertorial/Organização de Referências Fonográficas*), complementando-se com os Apêndices A e B, é exclusivamente

resultado da investigação e sistematização conducentes à construção de um *corpus* documental de referências fonográficas elaborado a partir da investigação em colecções particulares, nomeadamente do autor, de José Anjos de Carvalho e Octávio Sérgio, do fundo da Fonoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra onde se encontra o espólio do ex-Emissor Regional de Coimbra e de Lucas Junot, do Museu Académico de Coimbra com destaque para o fundo do Dr. Divaldo Freitas, da base de dados do Instituto de Etnomusicologia-Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa e, ainda, do contributo de vários informantes e cultores.

O histórico de registos da CC remonta a ca. 1902, tomando como exemplo *Fado Hilário*, cantado por Manuel Pedro dos Santos com edição da Zon-O-Phone (10.038), não tendo em conta, como se explicará, as gravações em cilindros de cera feitas por Augusto Hilário entre 12 e 14 de Junho de 1894 aquando da apresentação do fonógrafo em Coimbra, pelo facto de os cilindros que então foram gravados, e na posse de um coleccionador particular, acidentalmente terem desaparecido. Este acervo de mais de um século, disperso e em grande parte certamente “desprotegido” das condições básicas de conservação tanto pela indevida manutenção e arquivo dos suportes, como pelo mau estado dos aparelhos de reprodução e mudança de formatos, torna-se cada vez mais uma urgência investigativa de responsabilidade etnomusicológica, no sentido do que foi, na observação de Oliveira Pinto, uma das grandes preocupações nas primeiras fases de constituição da etnomusicologia: “o medo do desaparecimento de músicas e mesmo de tradições musicais inteiras” (2001: 260).

Por estas razões, e como contributo para o despertar de sensibilidades para a importância crucial dos registos fonográficos na investigação do comportamento evolutivo da CC, o principal objectivo/investimento na construção da base de dados bipartida que constitui este Capítulo direcciona-se no sentido de, por um lado, permitir o conhecimento organizado do número possível e conhecido de registos efectuados por intérprete, e, por outro, poder observar a posição de importância das editoras neste contexto, a produção de autores e compositores, os títulos e sua preferência de registo e os anos de maior incidência.

## METODOLOGIAS E PROCEDIMENTOS

Os processos metodológicos que alicerçaram o estudo no sentido de permitirem uma investigação (Qualitativa e de orientação Fenomenológica) sistemática e coerente, iniciaram-se com a preocupação numa pesquisa bibliográfica e primeiras leituras (fontes primárias e secundárias) que possibilitassem perceber o verdadeiro estado dos conhecimentos relativos ao seu objecto, logo seguidos da preparação/execução de entrevistas exploratórias que pudessem esclarecer os pontos essenciais de partida e permitir a reflexão sobre hipóteses de trabalho, na perspectiva da sua “função principal [como reveladoras de] determinados aspectos do fenómeno estudado em que o investigador não teria espontaneamente pensado por si mesmo” (Campenhoudt, 1998: 69).

O seguimento natural das entrevistas exploratórias transformou-se em sessões de trabalho com os entrevistados iniciais e com outros por eles sugeridos, ou demais entendidos como potenciais colaboradores na investigação. Estas entrevistas, do tipo fenomenológico segundo J. Cockburn referenciado por Boutin, permitem ao investigador enquanto exterior ao processo, investigar “as percepções dos que dele fazem parte de modo a compreender o modo como o sistema funciona” (Boutin, 2008: 163).

A investigação histórica<sup>1</sup>, fazendo parte dos planos multi-metodológicos em que se orientou o trabalho permitiu, na observação/intervenção indirecta e análise qualitativa dos factos ocorridos através da documentação consultada, o desenvolvimento da análise do discurso (literário clássico) que, através do método fenomenológico (Moreira, 2004) e na imutabilidade do objecto de pesquisa, foi definindo problemas, questões a resolver, construindo a discussão no confronto de opiniões discursivas exógenas e endógenas acerca do posicionamento da CC relativamente ao Fado em Lisboa na perspectiva da sua génese, aspectos terminológicos, de definição, desenvolvimento/transformações estéticas e problemática do género (a mulher na CC).

---

<sup>1</sup> “A investigação histórica em CSH tem-se revelado um excelente auxiliar no desenvolvimento de muitos dos seus sub-domínios campos científicos por fornecer *insights* sobre os conceitos e acontecimentos passados e permitir assim que se compreendam melhor as políticas, as tendências e as práticas do presente” (Coutinho, 2011: 323).

No universo dos estudos da Etnografia da música, a investigação desenvolveu-se na sua maior parte através do trabalho de campo – conhecida a maior complexidade da pesquisa no meio urbano – e da observação participante centrada no investigador enquanto principal instrumento de recolha, tal como defende Kingsbury (1988), no contexto natural da *performance* coadjuvada no campo pelos princípios da bi-musicalidade<sup>1</sup> preconizados por Hood (Shelemay, 2008; Rice, 1997), validando “as construções teóricas que operam como *tradução*, num plano mais abstracto e geral, das construções simbólicas localistas e imediatas da cultura “nativa”, correspondentes à consciência prática e discursiva dos autóctones sobre as suas condições sociais de existência” (Caria, 2003: 15).

Enquanto metodologia de recolha, ocupando o investigador simultaneamente funções de observador e interveniente directo nas acções remetendo-se contudo às normas do grupo, a observação participante “surge na literatura intimamente ligada à etnografia, uma vez que, enquanto processo, a etnografia envolve a observação *prolongada e participante* do investigador no dia-a-dia do grupo que analisa” (Coutinho, 2011: 305). Das diferenças relativamente ao trabalho de campo, de uma maneira geral, enquanto envolvendo mais aspectos da conduta social, Raúl Iturra observa que: “o trabalho de campo procura, no conjunto da informação sobre o presente e o passado, contextualizar as relações sociais que observa; a observação participante é pontual, o trabalho de campo é envolvente” (2009: 149).

O desenvolvimento da relação trabalho de campo/observação participante materializou-se, entre teses, antíteses e sínteses, através do contacto directo com a expressão performativa nas suas fases de construção e apresentação (entrevistas abertas informais, ensaios e espectáculos), conduta de *insider* nos processos criativos e/ou de adaptação (preparação de temas afectos ao modelo “clássico” e participação na criação experimentalista), interveniência pontual nas práticas performativas (apresentação como cantor e instrumentista – violinista e guitarrista – tanto no modelo “clássico” como no experimental), e participação directa como instrumentista e cantor em registos

---

<sup>1</sup> “Becoming bi-musical became an increasingly common norm among ethnomusicologists, who capitalized on their bi-musicality by carrying out truly participatory participant-observation in the field” (Shelemay, 2008: 143).

fonográficos<sup>1</sup>, bem como variada análise documental. Concretizou-se assim, de alguma forma, a dupla qualidade de investigador-participante activo, categoria esta discutida segundo os princípios da bi-musicalidade.

Relativamente a esta questão concreta, Bruno Nettl adianta ainda o termo polimusicalidade, observando que, em analogia com a linguagem, “bimusicality and polymusicality play a greater and more complicated role in musical culture than their linguistic counterparts. Although competence in a language can be established more or less easily, it is difficult to determine just what is required for a person to “have competence in,” participate in, “understand,” possess, or “identify with” a music” (1995: 87-88).

Nas circunstâncias especiais da condição de *insider*, que se percebeu ser de fulcral importância no conhecimento das práticas e, simultaneamente, no reconhecimento por parte dos praticantes, Timothy Rice, abordando a questão da hermenêutica fenomenológica, considera: “The self, whether as a member of a culture or a student of culture, understands the world by placing itself “in front of” cultural works. This sense of understanding a world is rather different from the notion that the outsider as subject must, through the application of ethnoscientific methods, get behind the work to understand another subject’s (the insider’s) intentions in producing the work” (1997: 114-115).

Evidencia-se ainda a condição de *insider* na perspectiva do “estatuto” obtido, que, mais além da condição académica de investigador, permitiu o acesso a relevante informação/documentação que veio a tornar-se de crucial importância, por exemplo, na construção/organização da base de dados de referências fonográficas.

---

<sup>1</sup> CD(duplo) *José Mesquita: Trovas Serenas*. Ovação, 594CD (2008); CD *Alma*. AALCO1/10CD (2010).

## NOTA FINAL

O *corpus* principal do estudo, embora se percebam no decorrer da exposição referências complementares, incide sobretudo na expressão performativa vocal associada ao ambiente caracterizador da Serenata dita de rua (a céu aberto), complementando-se, contudo, por transferência directa, com o mesmo modelo transportado para os ambientes fechados, com ou sem presença física dos auditórios, materializado nas representações em espectáculos principalmente e desde finais do século XIX nas apresentações da Tuna Académica e Orfeon, e difusão radiofónica ou televisiva, com a consequência natural do registo fonográfico.

Desta acção performativa vocal fica em aberto, por decisão consciente, o estudo particular das *Récitas de Quintanistas* ou *do V Ano*<sup>1</sup>, incorporando, para além das composições musicais que suportavam algumas passagens, os *Fado* e *Baladas de Despedida* (do V Ano Médico, Jurídico entre outros), por se entender, aproveitando o levantamento feito por Armando Carneiro da Silva (1955) e as publicações das mesmas, constituir objecto de estudo próprio que deverá fazer o cruzamento investigativo com as expressões dramáticas e musicais contextualizadas nos rituais académicos da Academia de Coimbra.

Da mesma forma, tudo o que se relaciona com a prática instrumental centrada nas chamadas “Guitarradas de Coimbra” se remete, pela sua exclusividade e importância no contexto evolutivo da CC, para investigação própria que abranja não só os aspectos organológicos gerais, mas também os técnicos, estéticos, biográficos, de escolarização e experiências performativas, bem como o estudo das audiências e sua importância no contexto dos comportamentos performativos extra-musicais.

---

<sup>1</sup> Apontadas por Lamy (1990) como remontando a ca. de 1848 e levadas à cena no então Teatro Académico, interrompem-se em 1958 vindo a verificar-se a sua restauração, em *Récita dos Quintanistas* de todas as Faculdades, realizada no Colégio de S. Teotónio, em 1989. No prefácio de A. Rocha Brito à obra de Carneiro da Silva (1955), lê-se o que genericamente constituía a representação realizada por altura da Queima das Fitas: “com música muito agradável, adaptada ou original dos rapazes, onde a balada e o fado põem a nota nostálgica e os bailados das gentis, graciosas e elegantes dançarinas [estudantes travestidos] constituem o número de maior êxito, [nunca faltando], claro está, a crítica por vezes bem mordaz às praxes, costumes e acontecimentos universitários ocorridos durante o ano. Mas, o que nunca falta é a *charge*, a fina graça ou a graça menos fina aos professores e seus assistentes, que fazem rir a plateia e forcem o riso, por vezes, amarelo dos atingidos” (in Silva, 1955: XIII).



O século XXI, pela crescente mudança dos paradigmas que foram construindo o desenho estético e performativo da CC durante o século XX, e pelo limite físico desta monografia, entra apenas como breve nota na abordagem diacrónica da intervenção performativa por, apesar da restrição, se considerar importante na ligação/conclusão dos períodos estudados. Relativamente à pertinência e valor de factos e constituintes directos do fenómeno que envolve a expressão musical coimbrã enquanto CC, a realidade que envolve actualmente a expressão, numa perspectiva sociológica e também etnomusicológica, tem particularidades que justificam, só por si, um tratamento autónomo e consequente estudo na perspectiva das identidades, consumos e práticas culturais, formação dos públicos e políticas culturais urbanas.



## **PARTE I**



## AS PRÁTICAS DISCURSIVAS E A CANÇÃO DE COIMBRA

Esta Parte construiu-se orientada pelos princípios metodológicos da Fenomenologia que, embora identificada inicialmente com os movimentos filosóficos, vem a torna-se importante contributo para a investigação qualitativa em Ciências Sociais e Humanas, colocando “a tónica sobre o “individual” e sobre a “experiência subjectiva”: ou seja, o investigador pretende conhecer e compreender um fenómeno – o seu problema de investigação – e, para o conseguir, vai reunir um conjunto de “experiências vividas” desse fenómeno, interpretá-las, analisá-las e extrair aquilo a que Husserl chama a *essência* do fenómeno” (Coutinho, 2011: 305).

Constituindo-se numa abordagem descritiva, os princípios da Fenomenologia enquanto orientação metodológica permitem, na expressão livre do fenómeno, desenvolver a investigação no sentido de perceber o que é que a experiência significa para os indivíduos protagonistas dessa mesma experiência: qual o seu ponto de vista. Na reflexão sobre o mundo que é dado aos sujeitos, da sua construção social interactiva, Merleau-Ponty refere que “o real deve ser descrito, não construído ou constituído [...] O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (1999: 5-14).

Relativamente aos aspectos discursivos, em Norman Fairclough pode encontrar-se uma teoria social do discurso claramente centrada nas práticas sociais, referindo o autor: "Ao usar o termo "discurso", proponho considerar o uso de linguagem como forma de prática social e não como actividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. [...] O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, directa ou indirectamente, o moldam e o restringem" (2001: 90-91). Nesta perspectiva Fairclough aponta como implicações a necessidade de o discurso ser visto como um modo de acção, lugar onde cada indivíduo pode simultaneamente agir sobre o mundo e especialmente sobre o outro, e também como modo de representação. Suportando as funções da linguagem que denomina como "identitária", "relacional" e "ideacional" distingue, respectivamente, o que considera os efeitos construtivos do discurso: "O discurso contribui, em primeiro lugar, para a construção do que variavelmente é referido como "identidades sociais" e "posições do sujeito" para os "sujeitos" sociais e os tipos de "eu" [...]. Segundo, o discurso contribui

para construir as relações sociais entre as pessoas. E, terceiro, o discurso contribui para a construção de sistemas de conhecimento e crença" (*idem*: 91).

Se os dispositivos teóricos da análise do discurso nos orientam para o relacionamento entre o dizer e o não dizer, podendo entender-se que há sempre um não dizer necessário no próprio dizer, cabendo aqui aspectos relacionados com a teoria da semântica argumentativa (Orlandi, 2005: 82), importa perceber as associações dos discursos e o impacto na formação das relações sociais através da multiplicidade do sujeito: "... quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual o *status* dos indivíduos que têm - e apenas eles - o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?" (Foucault, 2008: 56).

## **1. O DISCURSO NA PERSPECTIVA DA SUA GÉNESE E DEFINIÇÃO: ABORDAGEM EXÓGENA**

É na orientação do que se entende do último período da prefacção anterior que o alinhamento da abordagem, agora a iniciar, irá ser conduzido. A presença da semântica argumentativa e a multiplicidade dos sujeitos, principalmente aqueles sobre os quais é interrogada a sua competência, papel intrínseco à qualidade do discurso e relação com os pares, será aqui objecto de atenção para a compreensão do teor discursivo e suas implicações nas actuais preocupações acerca da discussão que, apoiada na necessidade urgente de tentar clarificar cientificamente o designativo para o *focus* do presente estudo, se entende pertinente compreender.

Às referências ao Fado contidas em enciclopédias, dicionários enciclopédicos e outros dicionários consultados, que não da especialidade ou com relevância para a compreensão do fenómeno, bem como à imprensa escrita, entendeu-se não atribuir particular significado pelo facto de, na generalidade, as entradas que à temática abordada dizem respeito, ou não são de grande significado ou são da responsabilidade da maioria dos autores citados na análise feita e, portanto, de semelhante conteúdo.

São exemplo, entre outros, a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (Editorial Enciclopédia), o Dicionário Enciclopédico da História de Portugal (Alfa), a Moderna Enciclopédia Universal (Círculo de Leitores) e o Grande Dicionário Enciclopédico (Ediclube).

A construção do discurso CC, excluídas aqui as questões relacionadas especificamente com os aspectos instrumentais no que às particularidades da guitarra e viola diz respeito, pode dividir-se, diacronicamente, em dois períodos importantes: O primeiro, com início na década de 70 do séc. XIX, o segundo, compreendendo dois momentos marcantes, situado o primeiro entre os anos 20 e 70 do século XX, e o segundo com início na transição da década de 70 para 80 do mesmo século, acrescidos da frequente prática de publicação de relatos memorialistas.

## 1.1 O SÉCULO XIX

A primeira secção, no contexto da qual se observarão referências entendidas como de significativa relevância, prolongando-se até ao século XXI, na abordagem estrita das posições de carácter exógeno<sup>1</sup> centrada principalmente na problemática da caracterização e diferença Lisboa-Coimbra, pode assumir-se com início na data de publicação do *Dicionário Enciclopédico* de Correia de Lacerda<sup>2</sup> (1874) em que, pela primeira vez, o termo "fado" na relação com o discurso musical aparece definido, pese embora o facto de a prática performativa se encontrar já visivelmente activa e documentada na sociedade portuguesa de então. Até aqui, o significado do termo nas várias fontes literárias, suporta-se na raiz latina *fatum*: Predição; Sina; Destino. No *Vocabulario Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau podemos ler: "Tomouse no Latim o nome *Fatum* de falado, ou dito por Deos, que prevendo tudo, fallou por huma vez, o que por aquellas ordens havia de succeder" (1713 Tomo IV: 14).

Em 1878, passadas seis edições com início em 1789, o termo volta a aparecer no Dicionário de Moraes<sup>3</sup> em que, embora a edição tenha revisão de Adolfo Coelho, conimbricense de reconhecida estatura académica, a definição não contempla a referência a Coimbra.

Definição em Lacerda: "Cantiga e dança popular, muito característica e pouco decente: o - de Lisboa; o - de Coimbra, etc." (1874 Vol. II: 8).

Definição em Moraes: "Poema do vulgo, de character narrativo, em que se narra uma historia real ou imaginaria de desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida penosa d'uma certa classe, como no *fado do marujo, da freira, etc.* Música popular, com um rythmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra, e que tem por lettra os poemas chamados *fados*" (1878 Tomo II: 9).

---

<sup>1</sup> Entende-se aqui o exógeno na direcção de todas as referências assinadas por não cultores ou estudiosos do fenómeno coimbrão.

<sup>2</sup> *Diccionario Encyclopedico ou novo diccionario da lingua portugueza para uso dos portuguezes e brasileiros o mais exacto e mais completo de todos os diccionarios até hoje publicados* - José Maria de Almeida e Araújo Corrêa de Lacerda (Vol. II, 4.<sup>a</sup> ed., 1874).

<sup>3</sup> *Diccionario da Lingua Portugueza* - Antonio de Moraes Silva (Tomo II, 7.<sup>a</sup> ed., 1878).



Da definição de Lacerda, assumindo-se como a primeira referência, depreende-se um discurso que, recenseadíssimo, coloca em plano de igualdade os dois fenómenos performativos.

Ainda neste momento inicial, embora na relação com a dança, tem interesse olhar como complemento o que Vieira Nery apresenta sobre o "'fado" com um sentido próximo da música", relatando algumas passagens datadas de entre 1822 e 1854-55 de vários autores, sobre o fado dançado, donde deduz "se poderem extrair algumas conclusões bem reveladoras, a primeira das quais é a do carácter assumidamente brasileiro deste fado dançado" (2004: 18 e 22).

O ano de 1890, com a publicação do *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, inicia uma prática discursiva em que começam a ser visíveis, declaradamente, as linhas de força que irão marcar a relação Fado de Lisboa - CC, na perspectiva de que este último, por via da migração de estudantes (também lisboetas) para Coimbra, se possa tornar uma subdivisão do primeiro: "A canção mais popular que existe em Lisboa e a mais predilecta dos estudantes em Coimbra. [...] O fado só é popular em Lisboa: para Coimbra foi levado pelos estudantes, e nem nos arredores d'estas duas cidades elle é usado pelos camponeses, que teem as suas cantigas especiaes e muito differentes" (1890: 238).

Relativamente à afirmação de Vieira que refere o Fado como exclusivo de prática apenas em Coimbra-cidade, entende-se poder haver alguma falta de informação já que, em João António Ribas, no *Albúm de Músicas Nacionais Portuguesas* (ca.1852), podemos ver como exemplo o *Fado Rigoroso* da Figueira da Foz e, em César das Neves/Gualdino de Campos (1893-98) no *Cancioneiro de Músicas Populares*, exemplos como o *Fado de Tancos* e *Canção das morenas*. É aqui curioso verificar que Pinto de Carvalho (1903), no complemento à citação que faz de Ernesto Vieira sobre o ponto de vista musical do primitivo fado, acrescenta: "*Fado rigoroso* é o que não admite variações" (1903: 39). No entanto, João António Ribas apresenta, no seu *Fado Rigoroso*, três, para o caso, longas variações, prática que em nenhum dos outros onze exemplos, onde se inclui o *Fado Atroador de Coimbra*, usará.

Dos anteriores discursos pode inferir-se que, o conceito subjacente a grande parte das fontes documentais produzidas sobre o Fado de Lisboa, e muito pelo silêncio

que durante décadas os cultores de Coimbra colocaram na preocupação, estudo e fundamento da realidade das suas práticas performativas, dá significação à CC, embora sustentado poeticamente pelos clichês da saudade, imagem romântica da cidade, boémia estudantil, ritos iniciáticos, entre outros, como uma extensão localizada/regionalizada e não autónoma do de Lisboa.

Em referência às últimas décadas do século XIX e a Fados como *Fado de Coimbra* e *Fado dos Estudantes*, observadas que são as correspondências musicais gerais ao padrão Lisboa da época, Vieira Nery refere que "O Fado permanece, de facto, neste período como um único género, que ainda não se subdividiu pela sua extensão a Coimbra a não ser no plano da temática, a qual deixou, como verificámos, de ser a do quotidiano popular lisboeta para corresponder agora ao dia a dia da comunidade estudantil" (2004: 115).

Ainda neste contexto, e verificando a entrada de José Dória em *Os Muzicos Portuguezes* de Joaquim de Vasconcelos (1870), vinte anos antes da publicação de Vieira, fica a dúvida se, e concordando com a opinião de Vieira Nery sobre a referência a *Fado de Coimbra* como apenas um título e não um género<sup>1</sup>, apenas pode ser feita esta leitura visto que, Vasconcelos, na página 83, escreve: "Estavam assim as cousas e assim ficaram por muito tempo, até que um dia o nosso *fadista* se escapou até Lisboa, levando a celebre Viola [Toeira] a pedido de uns amigos da capital" (1870: 83). Assim, e se se olhar para "o nosso *fadista*" como um praticante do Fado, pode certamente inferir-se uma visão plural. Ainda Vasconcelos, na página 85 da referida obra continua, referindo Fado, ao que se pode entender na mesma visão plural: "Ouvimos a sua *Viola*, as suas *Canções peninsulares*, o seu *Fado* emfim, tudo nos pareceu um sonho, uma cousa phantastica." (*idem*: 85). Na página 89 deixa clara essa pluralidade: "As canções simples, despretentiosas, os *Tangos*, os *Fados*, as *Serenatas*,..." (*ibid.*: 89).

Acresce a estas impressões o que César das Neves escreve no preâmbulo do seu volume II do *Cancioneiro de Músicas Populares*: "Vem depois João de Lemos, e os Dórias com seus fados e balladas" (1895: XV). Sobre José Dória, pode ainda ler-se em *Outros tempos ou Velharias de Coimbra*, de Augusto d'Oliveira Cardoso Fonseca: "José

---

<sup>1</sup> "... o *Fado de Coimbra* a que o autor se refere não é um género fadista autónomo mas apenas um fado específico com esse título, muito provavelmente o mesmo que César das Neves publicará no seu *Cancioneiro de Músicas Populares*" (Nery, 2004: 111).

Dória era também um grande músico. Possuía um órgão por elle próprio fabricado e como tocador de viola era exímio. Foi mesmo uma notabilidade" (1911: 76).

Augusto Hilário da Costa Alves, chegado a Coimbra, de Viseu, em 1886 para frequência dos Preparatórios de Medicina, transforma-se no mito que, principalmente após a sua morte em 1896, durante anos carimba o discurso que remete para a fundação do chamado Fado de Coimbra. "O poeta mavioso, o músico exímio, o bohemio sem igual n'este século [...] sempre alegre, gentil, espirituoso [...] possuía uma admirável voz de barytono, improvisava redondilhas ternas, deslumbrantes, encantadoras, e quando dedilhava na guitarra, sua companheira predilecta, um fado que composera, hoje tão popular, e entoava quadras a esmo, mas sempre de conjuncto sublime, enthusiasmava os assistentes até ao delirio" (Silva, 1896).

Hilário, muito popular entre a comunidade *futrica* com quem partilhava os folguedos das *Fogueiras de São João* na *Alta*, iniciou a aprendizagem da guitarra com Manuel Mansilha tendo privado com Antero da Veiga. Fora dos meios conimbricenses foi igualmente grande o sucesso que viria a construir o referido mito hilariano.

"Na vida estudantil de Hylário há um facto que, engrandecendo o seu nome, também deu relevo à Academia de Coimbra e à sua geração. Foi principalmente o sucesso brilhante e caloroso, alcançado nomeadamente com o seu *Fado Serenata*, no sarau realizado no Teatro D. Maria, em Lisboa, na noite de 10 de Março de 1895" (Carvalho, 1998: 9). Este e outros sucessos, nomeadamente no Porto, associados à publicação, em 1894, pela casa lisboeta Neuparth & C<sup>a</sup>, do *Fado Serenata* do Hylario, contribuem significativamente para colocar aqui a época da fundação/criação da CC em variadíssimas opiniões.

Sobre esta questão, António Manuel Nunes, declarando a negação do mito hilariano enquanto fundação da CC suportada pelos rituais de serenata, dá nota do desaparecimento numa exposição de "um dos cilindros de cera Edison, gravado ao vivo pelo cantor em 1894, na Associação Recreativa da Praça do Comércio (Praça Velha), durante muitos anos na posse do Dr. Júlio Condorcet Pais Mamede [afirmando que] a

perda deste documento sonoro representa a glória de Hilário. A sua audição faria esboroar penosamente o mito"<sup>1</sup>

É este emblema que passa a configurar a marca da construção do discurso iniciado no despontar do século XX, com substancial carga ideológica, mais especializado e fundamentado, e com características muito próximas do conceito da semântica argumentativa destacando-se, na primeira década, a investigação que produz a *História do Fado* (1903) de Pinto de Carvalho (Tinop) e *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado* (1904) de Alberto Pimentel.

---

<sup>1</sup> in [http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005\\_10\\_02\\_archive.html](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005_10_02_archive.html)

António Manuel Martins Nunes, estudioso e profundo conhecedor da CC, é professor de História e investigador-colaborador do CEIS20 (Centro de Estudos Interdisciplinares do século XX - Universidade de Coimbra).

Citando Cândido Gonçalves, Paula Abreu (2010) confirma as mostras que a empresa dirigida pelos americanos J. F. Shelton e John Morris levou a cabo em várias cidades do país (Lisboa, Porto, Coimbra, Viseu e Figueira da Foz) entre 1893 e 1894, mostrando e negociando o fonógrafo, dando a ouvir alguns registos e procedendo igualmente a gravações que se constituiriam como as primeiras realizadas em Portugal.

## 1.2 O SÉCULO XX

Na construção dos discursos que iniciarão o século XX percebe-se que Pinto de Carvalho mantém a linha anterior quando, no índice do capítulo VI da *História do Fado* (1982), faz entrada de "*Da Cesária ao Hilário*" (p. 169), dissimuladamente marcando essa sucessão do género sem que, contudo, deixe de atribuir a Hilário uma categoria de modernismo quando se refere "ao seu fado original" (p. 229), invocando ainda a sua arte de guitarrista, arte essa que, analisada a sua produção musical acrescida ao facto de ser um cantor instrumentista, não deixa transparecer grande virtuosidade, como aliás se pode entender em Ernesto Vieira quando caracteriza o fado, em Lisboa e em Coimbra, como:

"um periodo de oito compassos em 2/4, dividido em dois membros eguaes e symetricos, de dois desenhos cada um; preferencia do modo menor, embora muitas vezes passe para o maior com a mesma melodia ou com outra; acompanhamento de arpejo em semicolcheias feito unicamente com os accordes da tonica e da dominante, alternados de dois em dois compassos [...] quando os guitarristas tocam o fado sem ser para acompanhar o canto, phantasiam muitas variações sobre a mesma melodia, e quando tocam simplesmente o acompanhamento chamam-lhe o *fado corrido*" (1890: 238).

No entanto, e como refere Vieira Nery (2004: 110), as últimas composições de Hilário deixam já transparecer um caminho de maior sofisticação composicional, apontando o que será a grande transformação do género com Artur Paredes e Edmundo Bettencourt nos anos 20 do século XX.

Embora pareça que Pinto de Carvalho possui algum conhecimento da realidade coimbrã, notam-se no entanto situações em que a influência de Lisboa, na linha da já referida extensão regionalizada, se sobrepõe na casualidade das referências à sua congénere do Centro. É exemplo o que escreve sobre João de Deus (pai) e a prática da banza quando, em nota de rodapé, reforça: "João de Deus, quando estudante de Coimbra, tocava guitarra, cantava e compunha música" (1982: 260). Contudo, banza era sim o designativo poético/popular de guitarra em Lisboa; em Coimbra referia-se à viola toeira que João de Deus, bem como o seu contemporâneo Antão de Vasconcelos tocavam. Só mais tarde, já depois de João de Deus ter saído de Coimbra, a guitarra

quando entra vai tomar o nome de banza<sup>1</sup>. Salienta-se, para o facto, a referência que Armando Simões faz à entrada da guitarra em Coimbra: "Manuel Pereira [...] Fabricante de alta competência e autor da primeira guitarra que foi para Coimbra por volta de 1870 [...] Até por 1860 o fado fora tocado na viola de arame. Esta, que desde séculos atrás havia sido o instrumento nacional popular, teve em Coimbra a sua sede de eleição" (1974: 121 e 210).

A problemática da entrada em Coimbra da guitarra dita portuguesa é, pela escassez documental, um assunto que embora aqui se não pretenda discutir, merece alguma abordagem. A suposta entrada cerca de 1870, anotada por Simões, é corroborada por Cabral (1999) e Nery (2004). Contudo, em Morais (2002) ficam algumas dúvidas quando, em alegações finais ao capítulo *A Guitarra Portuguesa: das suas Origens Setecentistas aos Finais do Século XIX* discorda deste facto, adiantado por Armando Leça sob informação de Afonso Lopes Vieira, com o fundamento final de que "a recente descoberta de um manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra dedicado à *Guitarra Portuguesa*, compilado nesta cidade na década de 1830-40, faz prova irrefutável do uso do nosso instrumento nesta cidade muito anteriormente ao que é afirmado pelo musicógrafo portuense" (2002: 111). Sobre as provas que Morais apresenta pode entender-se que, embora o manuscrito tenha sido compilado em Coimbra, esse facto não seja suficiente para atestar efectivamente as práticas de uso locais, e também porque, o autor, na página 108, cria alguma dúvida sobre o afirmado: "A implantação popular da *guitarra portuguesa* nos meios citadinos de Lisboa e Porto (e um pouco mais tarde de Coimbra), e da sua construção e divulgação deve ter ocorrido provavelmente, a partir do segundo terço do séc. XIX" (*idem*: 108).

Em *Cancioneiro Alegre*, e na entrada que Camilo Castelo Branco concede a Donas Boto<sup>2</sup>, pode ler-se a seguinte quadra por este escrita em tempos da sua chegada à Universidade de Coimbra (1827) sobre as críticas acerca dos usos considerados menos próprios em dia de Domingo:

---

<sup>1</sup> O jornal *A Comarca de Arganil* (1919), em notícia sobre Antero da Veiga, informa que "deve chegar na próxima quinta-feira à Quinta da Chamusca o nosso amigo Anthero da Veiga. Que chegue bem e traga a "banza" afinada é o que desejamos" (in Ventura, 2010: 60).

<sup>2</sup> Luís Maria de Carvalho Saavedra Donas Boto, contemporâneo de Camilo em Coimbra na década de 40 do séc. XIX, assumido liberal tendo estado exilado em França nos anos 20, publicou entre outras obras *A Lyra do Douro* (poesias diversas - 1854).

“Em que de Coimbra o povo estouvado  
Arranha na banza e vai farfalhando  
Comendo, bebendo, cantando rasgado  
E mil barrigadas de riso tomando” (1879: 347).

É ainda interessante, por curioso, observar que Pinto de Carvalho fecha a sua obra (p. 288) com duas quadras transcritas de *O Livro de um Português* (1901), de Celestino David<sup>1</sup>, matriculado na faculdade de Direito da Universidade de Coimbra em 1897, e contemporâneo de Augusto Gil, João de Deus Battaglia Ramos, Afonso Lopes Vieira, Alberto Costa entre outros. As quadras, embora num discurso universalista/português romântico, reflectem no entanto e acentuadamente o paradigma da (doce/não fatalista) saudade tão presente no universo da canção coimbrã:

*"Guitarra, chorando o fado,  
Lembra-me, vós, muita vez,  
A vida, o sonho passado,  
D'este povo português!"*

*Porque a alma portuguesa  
Suspira adentro de vós,  
Guitarras, onde se reza,  
O fado dos meus avós!"* (Carvalho, 1982: 288)

No ano seguinte (1904) à disposição pública do trabalho de Pinto de Carvalho, Alberto Pimentel, deputado, jornalista e escritor portuense, publica *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*.

O discurso de Pimentel, de uma maneira geral, mantém e reforça a linha dos autores anteriores na visão migratória Lisboa-Coimbra e no mito hilariano, embora, como se irá descrevendo, vá criando pontes mútuas de influências. Transcreve, na página 21, a série de conclusões de Ernesto Vieira onde, na 1ª, se inscreve desde logo a

---

<sup>1</sup> A Celestino David, embora contemporâneo em Coimbra de um conjunto de importantes vultos da poesia portuguesa em finais do séc. XIX inícios de XX, não se conhece qualquer contributo significativo para a CC, o mesmo não acontecendo com Augusto Gil (*Fado da Montanha*), Afonso Lopes Vieira (*Fado do Penedo da Meditação*), João de Deus Ramos (*Fado das Praias*) como exemplo entre outros. Também em *O Livro do Doutor Assis*, de Alberto Costa, contemporâneo de Celestino David, onde o autor regista variadíssimos nomes da Coimbra de então, se não vê qualquer referência ao mesmo, assim como em *Memórias de Alegria - Antologia de verso e prosa sobre Coimbra* organizada e prefaciada por Eugénio de Andrade, e na colectânea de poesia sobre Coimbra, *EnCantada Coimbra*, o mesmo acontece. Por tudo, parece claro não ter tido aquele qualquer ligação significativa à tertúlia e canção coimbrã, como poderá parecer pela importância que Pinto de Carvalho lhe concede ao escolher a sua poesia para conclusão da *História do Fado*.

CC como produto do de Lisboa, opinião esta que aceita na página seguinte, onde também deixa a ideia de o mesmo ser um produto posterior e de lenta entrada, baseando-se, no final da página 22 e seguinte, na ainda muito presente utilização da viola Toeira como principal instrumento de acompanhamento da música que então se fazia na cidade e de quem, José Dória e João de Deus eram os principais cultores, não se confundido, os mesmos, na sua opinião, com a crescente entrada do Fado na cidade.

No capítulo V (p. 188), e anotando em rodapé a informação dada por D. António Aires de Gouveia que referia, ao tempo da sua entrada na Universidade (1850), ainda se não verificar a existência do Fado, pode levantar-se a hipótese de aqui haver algum défice de informação por parte deste. Tal se supõe pelo facto de, já antes, haver relato dos grandes festejos das *fogueiras* de São João nas quais muitos dos estudantes eram participantes "interessados" e assíduos, não sendo, portanto, de todo insuspeito acontecerem os Fados tocados e dançados.

"Os habitantes de Coimbra gozão de um temperamento sanguineo. O canto e os risos são o seu estado ordinario. Uma noite de S. João é para elles uma noite de festa. Não se vêem senão fogueiras e saltos das cachopas (a) por cima das chammas; não se ouvem senão descantes e foguetes" (Corte Real, 1831: 27).

Este ambiente festivo e licencioso é também descrito por Antão de Vasconcelos (*O Mata-Carochas*)<sup>1</sup>, entrado na Universidade em 1860, confirmando a participação dos estudantes e a prática do Fado nos festejos de São João enquanto momentos altos de festa na vida da cidade em que, o próprio, descreve, era muito solicitado pela dinâmica que imprimia às rodas de dança:

---

<sup>1</sup> O brasileiro Henrique António Coelho Antão de Vasconcelos chega a Coimbra em 1860, para frequentar o Curso de Direito, conhecido como o *brasileirinho*. A alcunha *Mata-Carochas* ficou a dever-se a um episódio com uma criada vizinha, Maria Murcela, que, em resposta às histórias contadas por Antão sobre os bichos no Brasil (em que não acreditava), e depois de à tamancada ter matado uma carocha em sua presença, lhe diz: "aquillo é peor de que os *soricúcús* [cobra surucucu] da sua terra; este bicho chama-se - *Carocha*; entra pelos ouvidos á gente e fica-se doido; ao depois começa a crescer a cabeça á gente; fica do tamanho de um melão, arrebenta e sae de dentro, como pardaes, uma nuvem d'ellas a voar e a gente morre! [...] O Brasileirinho achou muita graça na mentira das carochas e apesar d'isso, mal lobrigava alguma, de dia ou de noite, chamava logo pela Maria, com urgencia: - *Oh, Maria, vem a correr e mata a carocha*. Tantas foram as carochas e tantas as vezes que este - *mata a carocha* - eccoou pela casa, que os companheiros, inquirindo da causa e sabedores da mentira da Maria, deram boas gargalhadas. Divulgada a historia, passou a ser - *O Mata-Carochas* - apelido que o acompanhou sempre e ainda hoje, para collegas e contemporaneos" (Vasconcelos, 1920: 48).



"Os estudantes compareciam alguns, poucos, de capa e batina; era em regra a parte pacata que ia gozar, *como mirones*, das festas e das dansas. A Bohemia, essa ia de jaqueta, *bonet* ou carapuça, faixa de côr, calça branca e cacete, á fadista. [...] As banzas rompiam o fado; as raparigas formavam roda por casaes, cantadores soltavam a primeira copla de qualquer fado, que todos repetiam em côro e o delirio imperava sem treguas. [...] Quando ha uma pausa para beber, comer, descansar, entram em scena os fadistas e cantam, dansam o fado a dois; ora um sapateia e bate contra a mulher que é o peão, ora entra ella em movimento..." (1920: 404).

Contudo, a participação dos estudantes não se resumia apenas ao folguedo; muitos escreveram versos para serem cantados nas *fogueiras* (António Nobre, Sanches da Gama, Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira), havendo inclusivamente publicações de canções como é exemplo a *Canção às tricanas*<sup>1</sup>, com música de Maurício Costa e versos de Luís Francisco Bicudo (quintanistas de Direito), cantada no ano de 1908.

Pimentel (1989b: 234-238) valoriza acentuadamente a forma literária atingida pela CC comparando, inclusivamente, com a poesia popular da Europa e colocando Hilário no topo desse protagonismo. Entende-se, pelo seu discurso, a posição pouco favorável face à transformação da prática do Fado em Lisboa e, por isso, a defesa laudatória do exemplo de Coimbra: "Prevalece integral no *Fado* de Coimbra a mesma feição psychica de soffrimento e angustia com que nasceu o *Fado* de Lisboa. Não tem a desnatural-o a garridice frivola das salas, a inconsciencia musical com que elle é martelado nos pianos alfacinhas sem uma parcella minima de senso esthetico e de vibração emotiva" (*idem*: 235).

Se por um lado Pimentel deixa, mais uma vez, a visão classificativa do "*Fado* transplantado litterariamente para Coimbra" como um produto do de Lisboa, resumindo-o à evocação do amor e da saudade, em contraponto com os "abysmos de miseria social" como manifestação na capital, por outro faz as referidas pontes de influências Coimbra-Lisboa quando regista que "em Lisboa alguns poetas "novos" teem seguido o exemplo dos de Coimbra, dando às coplas do fado uma expressão accentuadamente

---

<sup>1</sup> "A figura graciosa, cheia de beleza, caprichosa no luxo dos cordões, nos medalhões e crucifixos de ouro que se vêem dependurados sobre o seu peito rodado, e nas argolas e brincos, que lhes baloiçam nas modeladas orelhas, lendária e consagrada, vivendo na tradição e na poesia, motivo de Arte e encarnação do Amor das mulheres desta terra [Coimbra], admirada, exaltada e proclamada Rainha do Mondego, é – a *Tricana*" (Sá, 1942: 72).

litteraria" (*ibid.*: 235) e ainda que "Foi certamente Coimbra que, fazendo entrar o *Fado* nos domínios da litteratura, chamou para elle a attenção dos artistas portuguezes e dos estrangeiros que, como Victor Hussla<sup>1</sup>, viveram em Portugal" (*ibid.*: 237).

É ainda interessante verificar que, possivelmente por desconhecimento acerca da produção musical de Hilário, ou a partir dela, nem em César das Neves Vol. III (1898), Pinto de Carvalho (1903) ou Alberto Pimentel (1904), se encontra registo do *Fado Hilário Moderno* construído na sua primeira parte pelo *Fado Serenata do Hilário* e nas segunda e terceira pelo *Último Fado*.

"Com base nestes dois fados, o FADO SERENATA DO HYLÁRIO e O ÚLTIMO FADO, houve alguém que teve a feliz ideia de os reunir numa única composição e, assim, nasceu o chamado **FADO HYLÁRIO MODERNO** que viria a ser gravado por volta de 1905-1906, para a *Companhia Franceza do Gramophone*, cantado pelo tenor Manassés de Lacerda [...], com acompanhamento de piano (Disco GRAMOPHONE, 78 rpm, N.º Cat. 62.384) [...] Quem teria tido a feliz ideia de reunir aqueles dois fados (o *Fado Serenata* e *O Último Fado*) num só fado e da forma como fêz? **O Hylário é que não foi.** Tanto quanto nos é possível afirmar, teria sido o próprio Manassés de Lacerda quem concebeu a ideia de fazer a junção do *Fado Serenata* com *O Último Fado*, da qual resultou o **Fado Hylário Moderno**" (Carvalho, 1998: 12-13).

João do Rio, pseudónimo de João Paulo Emílio dos Santos Coelho Barreto, cronista brasileiro, na primeira viagem que faz à Europa, em 1908 e passando por Portugal, recolhe notas e documentação que no ano seguinte (1909) publica em livro de título *Fados, Canções e Dansas de Portugal*, dedicado a alguns amigos portugueses no Brasil. Embora num discurso romântico, João do Rio tece considerações sobre as questões então debatidas por autores como Pinto de Carvalho ou Alberto Pimentel e, relativamente a Coimbra, a que dedica algumas páginas, decalcando o discurso dos anteriores refere Hilário escrevendo que, "foi elle com a sua bella voz de barytono, a

---

<sup>1</sup> Victor Hussla (1857-1899) "Violinista, chefe de orquestra e compositor alemão. havendo seguido na Alemanha a carreira de violinista, fixou-se em 1887 em Lisboa, contratado para professor de Violino da Real Academia de Amadores de Música e regente da sua orquestra, funções em que substituiu Filipe Duarte. Em 1897 foi nomeado professor de Violino do Conservatório." (Borba, 1962: 675).

guitarra, a variante nova e o verso, que marca nos tempos modernos o definitivo domínio do fado intellectual, o domínio de Coimbra" (1909: 24) <sup>1</sup>.

Na linha discursiva que começa a verificar-se em Pimentel sobre a decadência do Fado de Lisboa, António Arroio, em 1909, numa conferência proferida em Coimbra com o tema *O Canto Coral e a sua função social*, tece considerações muito pouco abonatórias à canção que classifica de todas a mais inferior: "O *Fado*, o nome o diz, nasceu nos centros de maior abominação; a maneira de o cantar é o conjuncto mais completo e ridiculo de erros stylisticos, de faltas de bom gosto" (1909: 58).

Neste contexto, e pelo que se percebe do prefácio que faz ao livro de Pedro Fernandes Tomás *Cantares do Povo* de 1919, dirigindo-se aos elementos do Orfeon, aconselha que coloquem de parte o Fado e que, após as férias grandes, tragam consigo uma ou duas canções recolhidas, e devidamente anotadas, da tradição musical das suas origens e disse-lhes, como confessa, porque atribui "a essa cantilena uma influencia moral deprimente, já porque sempre a considerei, [...] como uma canção de proveniencia obscena" (Tomás, 1919: X).

Convém aqui notar que, Arroio, na sua argumentação de violento ataque ao Fado considerando-o um mal social, não faz qualquer distinção entre Lisboa e Coimbra. Tal não se entende por desconhecimento ou puro esquecimento tanto que, voltando à questão CC como produto da de Lisboa, refere em Tomás (1919) relativamente ao estudo de Lambertini (1902) *Chansons et instruments, renseignements pour l'étude du folk-lore portugais*, o que o mesmo tinha dito: "o *Fado* é a mais moderna cantilena que se canta em Portugal, que deve ter aparecido em Lisboa por volta de 1850, irradiando de

---

<sup>1</sup> Do conjunto de 37 fados que apresenta na sua obra, João do Rio transcreve 26 do *Cancioneiro de Músicas Populares*, de César das Neves, sem qualquer referência ao colector. Destes, sem aparente justificação, deixa 11 sem transcrição da partitura, sendo 3 (*O Folgado-lundum*; *Adeus Minha Terra-cantarola*; *Dá-me um Sorriso-canção brasileira*), exemplos que César das Neves não anotou como fados. Apresenta ainda um título, *Fados do Hylario*, que não é mais do que o conjunto de quadras que constituem o *Fado Serenata* e o *Último Fado* (de Hilário), com a estranha particularidade de abrir com uma quadra (deturpada) de António Nobre, do capítulo Entre Douro e Minho de *Só*: Para as raparigas de Coimbra.

Em Rio: *Nossa Senhora faz meia/Com linha feita de luz/O novello é a lua cheia/As meias são para Jesus*.  
Em Nobre: *Nossa Senhora faz meia/Com linha branca de luz/O novelo é a Lua-Cheia/As meias são pra Jesus*.

Os restantes 11 fados não apresentam partitura nem constam do referido Cancioneiro.

É ainda de notar, por estranho, a omissão de fados célebres e divulgados pelo país durante toda a metade do século XIX como o *Fado da Severa* e o *Fado de Vimioso*, que no volume III do Cancioneiro de César das Neves se encontram transcritos.

aí para todos os pontos do paiz e especialmente para Coimbra onde é cultivado pelos estudantes" (*idem*: XI).

Não deixa de ser interessante verificar que, o mesmo António Arroio, em 1913 no importante texto de clara visão modernista sobre os processos de recolha e tratamento da música tradicional que introduz a obra *Velhas Canções e Romances Populares Portugêses* também de Pedro Fernandes Tomás, sobre as opiniões de Pedro Blanco<sup>1</sup> aponta o Fado como desconhecido "no Porto e em todo o paiz para norte de Coimbra [...] ainda ha uns vinte annos; e não só elle, como tambem o seu instrumento privativo, a guitarra" (Tomás, 1913: XXIX). Ora, apenas seis anos passados, como atrás se percebe, comunga da opinião de Lambertini sobre a expansão do Fado a partir de 1850 para todo o país, acrescentando ainda o facto, como já referido, de a guitarra supostamente ter chegado a Coimbra cerca de 1870 (salvaguardando-se a dúvida atrás apresentada).

Comungando das ideias de Arroio, Manuel da Silva Gaio dirige-se ao Orfeon Académico de Coimbra em artigo publicado na *Ilustração Portuguesa* de 29 de Abril de 1918, solicitando aos estudantes que enriqueçam o repertório com "as naturaes cantigas portuguezas: chamando-as a juntarem-se, e restituindo-as na posse do terreno tomado, de ha muito, por alheias produções de significação inferior, e sobretudo pelo peor inimigo de uma genuina gleba viva da melodia, pelo venenoso cogumelo do *Fado*" (1918: 321).

Partilhando a mesma posição crítica, Albino Forjaz de Sampaio reforça a influência negativa do Fado na cultura portuguesa: "Engana-se quem cuida ser o fado uma canção nacional. É isto uma afirmação que convêm repetir. O fado é um labéu, uma coisa que se deve esconder como uma tara maldita ou uma doença suspeita" (1917: 14-15).

Interpondo toda esta corrente detractora, Avelino de Sousa, na sequência de vários textos seus em resposta/defesa à hostilidade que se fazia sentir e sustentado por um relevante conjunto de opinião paralela em outros artigos, publica *O Fado e os seus Censores* (1912). Aqui, Avelino de Sousa pretende, sobretudo, valorizar aspectos que

---

<sup>1</sup> "BLANCO y Lopez, Pedro Buenaventura Santiago (n. Léon, Espanha, 14 Jul. 1883; m. Porto, 1 Mai. 1919). Compositor, pianista, professor e crítico de origem espanhola radicado no Porto desde 1903." (Lima, 2010: 145).

demonstrem a prática do Fado como um veículo transmissor de educação social/cultural, contribuindo inclusivamente para a formação global da classe operária, tentando assim desmontar a imagem marginal que os seus detractores vincadamente publicavam.

Acerca da CC, e entende-se não caber nestes artigos porque a origem dos ataques a ele se não referem, não é feita abordagem. Contudo, e porque Sousa vai frequentemente esgrimindo críticas ao "paiz dos *doitores*. Um senhor doutor é tudo cá na terra!" (Sousa, 1912: 54), pode inferir-se, na linha ideológica por ele assumida, não interessar a abordagem a Coimbra tanto que, ao tempo, a referência às práticas da CC se centrava exclusivamente na elite académica. Mais se pode deduzir porque, sobre uma carta de Paris para o jornal *O Século*, do jornalista Paulo Osório, em que refere a pouca apreciação do fado no estrangeiro, Sousa aproveita a passagem que dissimuladamente pode retratar o que pensa das práticas coimbrãs: "o *snob* sr. Paulo Osorio, [...] diz que *os estrangeiros não gostam do Fado, nem mesmo do de luva branca cantado por estudantes!*" (*idem*: 28).

Não deixa também de ser interessante, tanto que o termo não aparece neste contexto nas publicações anteriores e posteriores, o uso frequente que Sousa dá a trova<sup>1</sup>, pelo facto de o mesmo termo vir a ser usado mais tarde (anos 1960) em Coimbra no designado Movimento da Balada e da Trova com José Afonso, Rui Pato, Adriano Correia de Oliveira, António Bernardino, Manuel Alegre e António Portugal.

Pode ainda levantar-se aqui a questão, puramente especulativa, se o aspecto lexical relacionado com a alternância Fado - Trova não possa subtilmente ser um artefacto usado por Sousa para valorização do próprio Fado, na associação ao ancestralismo trovadoresco enquanto movimento de reacção ao contraponto erudito da música eclesiástica. Em Coimbra o Movimento também se configura num ambiente de reacção/transformação, dando origem a novas abordagens e discursos musicais, tal como o trovadorismo esteve na base do movimento vocal-instrumental profano dos primórdios do Renascimento italiano.

Sobre a carta acerca das origens do Fado que Gonçalo Sampaio, na linha do seu pensamento positivista, dirige a Leonardo Coimbra, então director da Revista *Águia*

---

<sup>1</sup> "Trova, s.f. Loa, canção, cantiga." (Borba, 1963: 650).

(1923), e na qual fazia a apologia decadentista do Fado, Bernardo Valentim Moreira de Sá, em artigo publicado no Jornal de Notícias de 15 de Maio do referido ano de 1923, tece considerações sobre a originalidade da tese apresentada por Sampaio e reforça, citando, a opinião daquele: "O que é certo é que o fado nasceu nos alcouces de Alfama; muito tempo circunscrito á sua infecta região, os fidalgotes toireiros e fadistas introduziram-no nos salões onde suplantou as "modinhas", encontrando-se depois também terreno propicio na estudantada de Coimbra" (in Cabral, 2009: 49-51).

Desde a década de 70 do século XIX que se assiste a um declarado movimento de censura perante o Fado. Num discurso claramente ideológico, de defesa pela moral, entendendo o Fado associado à marginalidade, ou na preocupação de natureza musical ligada à valorização do património poético-musical de carácter ruralista, contrapondo o estatuto de "canção nacional" que o Fado vinha adquirindo, salientam-se nomes como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga (estes pertencentes à chamada Geração de 70)<sup>1</sup>, Leite de Vasconcelos, Luís Moita, entre outros<sup>2</sup>.

No que a Coimbra diz respeito, interessa perceber o que Armando Leça já em *Da Música Portuguesa* (1922) começa a esboçar quando valoriza a Serenata como "acolhendo mais *graus harmónicos* além do primeiro e quinto, únicos que o verdadeiro *fado*, aceita" (1922: 39), clarificando a sua opinião mais tarde, em *Música Popular Portuguesa* (1947), quando escreve: "Então o fado, já lacrimajante de sentimentalismo, cantado em Coimbra por Hilário e outros, evoluiu para a serenata. Saiba-se distinguir a serenata coimbrã, do fado" (1947: 122).

Leça, desenvolvendo a sua actividade principal como músico (compositor nacionalista; intérprete; musicólogo), estatuto que, associado ao seu comprometimento ideológico, o acreditava perante os interesses do Estado Novo, assume relativamente ao Fado como "canção nacional" a posição alinhada desde a referida Geração de 70.

---

<sup>1</sup> "Há, assim, a primeira fase, a de uma linha ideológica nitidamente evolutiva, que vai do período polémico, antes da década de 70, do "Bom senso e bom gosto" - polémica de Antero, ainda ao lado de Teófilo Braga, em Coimbra, contra o provincialismo cultural da degenerescência romântica dominada por António Feliciano de Castilho (que, aliás, era um "clássico", defensor da *clarté* francesa, ou mais exactamente cartesiana, contra o "abstraccionismo" metafísico dos alemães, entusiasta de Molière contra Goethe) - ao período propriamente ideológico, em Lisboa, do Cenáculo e das Conferências do Casino de 1871, ano, não nos esqueçamos, da Comuna de Paris.

A segunda fase, que é a fase final e que corresponde exactamente ao fim do século, é a fase do grupo dos Vencidos da Vida. É a fase em que Eça (como, aliás, Antero e Oliveira Martins) renuncia à acção política e ideológica imediata." (Machado, 1986: 30).

<sup>2</sup> Vieira Nery (2004) trata este assunto no ponto três do capítulo IV (p. 140-145) com bastante pormenor.

Orientado por uma visão ruralista no sentido do purismo, entendia a urbanidade na sua relação directa com o desenvolvimento como inimigos da verdadeira música portuguesa. Assim, ao Fado, apontava inclusivamente a responsabilidade da imagem pouco valorizada de Portugal no estrangeiro: "Tem-se apresentado o *fado* no estrangeiro, como o nosso canto típico, num desconhecimento completo do nosso Cancioneiro. Assim, não é para admirar que por essa Europa nos encarem como faias, lamurientos ou misantropos. Isso não nos dignifica" (1922: 37).

Na mesma linha de crítica acérrima ao Fado, José Maciel Ribeiro Fortes, antigo estudante em Coimbra, publica em 1926 a obra *O Fado: Ensaio Sobre um Problema Etnográfico-Folclórico* em que, comungando da origem afro-brasileira, intimamente ligada ao *lundum* e, portanto, àquilo a que chama a influência negroide, vai tecendo considerações sobre a inferioridade estética do Fado associando-se aos que, como Arroio ou Pimentel, o iam fazendo publicamente na rejeição à expressão "canção nacional": "Com a melodia das canções nacionais não se dá o mesmo. A monotonia não aparece e por isso, ao ouvi-las, não deixamos de nos sentir emocionados bem diferentemente do que com a audição do insuportável Fado" (1926: 39).

Interessa aqui principalmente salientar que, em toda a sua obra, nunca faz referência a Coimbra. No entanto fica a dúvida se, ao anotar o termo sempre com a salvaguarda de *o Fado lisbonense*, não estaria efectivamente a delimitar o seu "ataque" exclusivamente ao Fado de Lisboa: "Pois, o que é o Fado entre nós, senão a sentimentalidade canalha de que nos fala Camilo? Pois, que contém em si o Fado, senão a poesia da devassidão, essa mariposa que roçou no monturo e adeja para secar as asas no ar e na luz do espaço infinito, como muito bem o fez notar o snr. Alberto Pimentel? Não haja dúvidas, meu caro amigo, isto é o Fado português, ou antes lisbonense" (*idem*: 23).

A mesma violência de opinião se encontra na pequena monografia de César de Oliveira, *Fado Corrido*: "Sou um inimigo declarado, sou um inimigo consciente dessa canção obscena que se chama Fado" (1930(?): 7)<sup>1</sup>. Mantendo a defesa dos cantares regionais como autêntica e única representação da verdadeira canção nacional, tece duras críticas estéticas e sociais ao que chama "imundice gutural". Contudo, a referência

---

<sup>1</sup> Embora sem data impressa, o exemplar consultado tem dedicatória manuscrita do autor a Manuel Alves de Oliveira, jornalista contemporâneo, com data de 23-6-1930.

a Coimbra, citando Hilário e Menano, toma lugar oposto nas referências: "No segundo quartel do século XIX, Coimbra recebe-o, educa-o ao luar do Choupal, lava-o nas brandas águas do Mondego, e doutora-a[o] de capêlo e borla. E o fado invade tudo, porque o lirismo que Coimbra lhe emprestou e que o torna diferente, na forma e no som, do verdadeiro fado, o tornou acessível às bocas mais puras, e assimilando tôda a ternura das almas môças e sonhadoras o fez compreensível por todos os corações" (*idem*: 12). Note-se que, Oliveira, ao reforçar a diferença entre a realidade coimbrã e o "verdadeiro fado", embora não deixando de usar o termo, assume claramente o partido de uma forma musical de contornos estéticos diferentes, artisticamente valorizados no seu entender, em Coimbra: "Porque é ainda o lirismo coimbrão, o lirismo das almas môças e vagamente românticas, com seus anhelos de amor e suas precoces decepções, e o bucolismo sortilégio da paisagem, que espalham no fado-canção, no fado-balada, em maguadas endeixas, a doçura pungente da saudade e do amor" (*ibid.*: 20).

No entanto, com algum contra-senso, a sua implacável crítica a tudo a que o Fado conduz, desenvolve e canta<sup>1</sup>, leva-o a dar como exemplo poético da constante temática da desgraça, os dois primeiros versos da primeira quadra de um Fado de Coimbra, *A maior dor*, com música da autoria de Paulo de Sá. A referida quadra faz parte de uma das versões deste Fado<sup>2</sup>, gravado por José Dias em 1927<sup>3</sup>, e cuja autoria pertence a Horácio Menano: *Dizem que as mães querem mais/Ao filho que mais mal faz.../Por isso te quero tanto/Que tantas mágoas me dás!*. A segunda quadra tem autoria de Alfredo Fernandes Martins.

Nas oito palestras proferidas na Emissora Nacional e publicadas em 1936 com o título *O Fado: Canção de Vencidos*, Luiz Moita, escritor e investigador, seguindo a linha discursiva de autores anteriores, é agora mais incisivo embora redutor, assim se entende, na observação enquanto investigador em pleno século XX altura em que, pelo universo da realidade musical coimbrã já tinham passado dois dos seus maiores protagonistas: Edmundo Bettencourt e Artur Paredes. A sua posição quanto à realidade CC, dando-lhe cunho de exotismo, embora fundamentada no pressuposto de Hilário como "derradeiro abencerragem do romantismo peninsular, cujo talento, cuja exaltação,

---

<sup>1</sup> "A moral invertida do fado gera monstros e monstruosidades sentimentais" (*ibid.*: 16).

<sup>2</sup> António Menano gravou em 1928, com letra diferente. (Disco Odeon, 136820, de 78 rpm)

<sup>3</sup> Disco Gramófono, EQ 29, *master* 262573, de 78 rpm (Informação de Anjos de Carvalho).



foram postos a transformar o *Fado* de Coimbra, ao tempo, por sua melodia discreta e elegante, já distante do de Lisboa" (Moita, 1936: 121), responsável, portanto, pela distanciação da realidade lisboeta e classificando-a, a CC, como género próximo do culto operático, não deixa de apresentar algumas sombras de opinião porquanto, ao referir-se à entrada do Fado em Coimbra através de José Dória, considera este uma versão regionalizada da Severa.

"Nascido em 1824, é natural que este violista exímio encantasse Coimbra com seus vinte e poucos anos, portanto antes de 1850; e que junto da Academia, na linda cidade do Mondêgo, representasse o papel que Lisboa reservara à Severa: o de fixar, por retumbante êxito, por excepcional interpretação, a apetecida melodia, que se tornara moda" (*idem*: 112).

Contudo, e apesar da aparente valorização estética que Moita vai concedendo à CC, no final da nota (51) à referência a José Dória (p.111), comenta:

"Não fôra o subsistente fundo de tristeza e aniquilamento que há no *Fado* de Coimbra, como no de Lisboa, na sua letra por vezes entorpecedora das energias dos rapazes,

*"Sou cèguinho de nascença  
Isto assim não é viver  
Minha tristeza é imensa  
Quem me dera já morrer..."<sup>1</sup>*

... e o *Fado* de Coimbra seria, talvez, uma coisa suportável..." (*ibid.*: 301-302).

Também aqui, e segundo informação de António Manuel Nunes, o argumento de Moita deverá ser posto em causa visto que o *Fado dos Cegos*, gravado cerca dos anos 1920 por Armando Goes e António Menano, é um fado composto em Lisboa, em 1910, para o teatro de revista.

É evidente que a publicação de Luiz Moita, dedicada à Mocidade Portuguesa, se envolvia de declaradas intenções políticas na luta contra o Fado como marca nacional, defendendo, por sua vez, a prática coral principalmente no aproveitamento das tradições musicais portuguesas: "do canto coral pode nascer, se todos quizermos, o esforço espiritual transformador da raça portuguesa, o indirecto combate ao *Fado* e à sua deliquescente morbidez" (*ibid.*: 220-221).

---

<sup>1</sup> Nota de Moita: "*Fado do Cego*, disco H. W. V. - E. Q. 139 - cant. Armando Góis."

No mesmo ano Rodney Gallop<sup>1</sup> publica, subsidiado pelo Instituto da Alta Cultura, *Portugal, a book of folk ways* e, no ano seguinte (1937), traduzido por António Emílio de Campos, *Cantares do Povo Português*.

No capítulo XI de *Portugal, a book of folk ways*, em que trata do Fado, Gallop coloca-o em Coimbra num plano de superioridade relativamente a Lisboa, comparando-o às serenatas de algumas partes do Sul da Europa: "At coimbra the *fado* has a very different character. Here it is no longer the song of common people [...] in a word more aristocratic [...] more akin to the serenades of other parts of Southern Europe than is the *fado de Lisboa*" (1961: 261).

Denotando o abandono a que a música tradicional ia sendo votada relativamente ao estudo da literatura popular (crenças, sortes, divinações e inclusivamente o traje, tal como ainda hoje se verifica na valorização das revivificações por parte da maioria dos grupos folclóricos), Gallop, em *Cantares do Povo Português* (1937) ao referir-se ao Fado, e concretamente a Coimbra a que se associa romanticamente às manifestações "nas ruas luarentas de Coimbra", apoiando o intercâmbio entre o rural e o urbano devia, por pormenor que fosse, ter salientado esse facto tão evidente na cidade de Coimbra entre a população *futrica* e a estudantil na interpretação de tantas canções comuns.

Dos conceitos de "música tradicional" e "música popular" ao longo da obra entroncados com manifestações de cunho mais erudito e sem o devido esclarecimento, encontram-se em Matthew Gelbart – *The invention of "folk music" and "art music": Emerging categories from Ossian to Wagner* (2007) – já citado na Introdução, os fundamentos para a distinção necessária às categorias.

Afonso Lopes Vieira, António Nobre, Augusto Gil, Fausto Guedes, Teixeira de Pascoais, Vicente Arnoso, escreveram versos para as festas das *fogueiras*, José Dória e João de Deus participaram como tocadores de viola toeira, António Menano fugiu às condenações da praxe académica para cantar nas *fogueiras* de São João e Maurício Costa, Luís Francisco Bicudo, Luís de Almeida Braga, entre outros, publicaram folhetos com letras e músicas de canções para serem cantadas nas *fogueiras* de São João e da Rainha Santa.

---

<sup>1</sup> "GALLOP, Rodney Alexander (n. Folkstone, Inglaterra, 26 Mai. 1901; m. Londres, Inglaterra, 25 Set. 1948). Folclorista e diplomata inglês (Castelo-Branco, 2010b: 559).

Destas práticas são exemplo duas pequenas publicações por estudantes de Coimbra:

- *Cantigas para o Fado e para as "Fogueiras" do San João*. Editado em 1899 pela Livraria França Amado - Coimbra, por iniciativa de Augusto Gil e Afonso Lopes Vieira.

- *Cantares p.<sup>a</sup> as Fogueiras*. Editado em 1910 como 2ª edição pela Litografia Correia Cardoso - Coimbra, com quadras de João de Barros e João de Deus Ramos entre outros.

Assim, ao desvalorizar estas evidências, Gallop deixa passar a imagem tendenciosa de uma cultura musical assumidamente elitista e exclusiva da comunidade académica em Coimbra, servindo também as parcas manifestações do popular, relegando para um plano de completo sob valor nomes, que foram mestres enquanto não académicos de grande geração de académicos, como Artur Paredes, Flávio Rodrigues, Alexandre Resende, entre outros.

Num discurso de declarada valorização ruralista da música tradicional, alertando que "os chorosos fados da capital, e as coplas de revista, desalojam desgraçadamente, com rapidez, as flores mais singelas da canção popular" (Gallop, 1937: 16), Gallop assume, no entanto, o Fado como autêntica canção popular urbana, ressaltando contudo que de interesse musical tem muito pouco. Valorizando, por um lado, o estilo mais erudito de Coimbra relativamente a Lisboa, anota, por outro, o facto de se verificar a existência de uma fórmula técnica musical comum e, em jeito de justificação para as diferenças estilísticas, conclui: "ao passo que em Lisboa cantam o fado os que enfrentam a vida e por ela foram derrotados, cantam-no em Coimbra aqueles que para ela vão, cheios de juvenis aspirações e ilusões. Terra-a-terra no primeiro caso, é, no segundo, refinada e sôbre-espiritualizadamente, a expressão dum sentimento rômantico, livre de quaisquer considerações materiais" (*idem*: 20-21).

Percebem-se aqui alguns levantamentos do que virá a ser o pensamento dos estudos músico-performativos urbanos começando em 1930 com os trabalhos da Chicago School of Sociology, e de autores como Louis Wirth (1938), ou Clyde Mitchell que, em 1956, publica o primeiro trabalho (*The Kalela dance*) envolvendo o estudo de aspectos da performance musical no quadro teórico dos estudos urbanos. O interesse etnomusicológico pela cidade desenvolveu-se posteriormente com os trabalhos de

Bruno Nettl (1978) – *Eight urban musical cultures: tradition and change* – e mantém-se até à actualidade.

Ao presente estudo adapta-se o conceito de tradição musical urbana em oposição às práticas musicais dos meios rurais, das classes menos instruídas, sem contudo se dever confundir com a "música culta" das cidades ou a genericamente designada "música comercial". No entanto, e no contexto da CC, marcado por influências de vária ordem social, regionalidade e trans-nacionalidade dos seus cultores, torna-se problemática a categorização exacta. É no entanto um facto que, esta heterogeneidade inicial, pelas particularidades do fenómeno, da carga simbólica dos cânones da comunidade mais representativa e da reduzida dimensão espacial (cidade de Coimbra) em que se materializa, rapidamente se transforma numa filosofia de representação única, estabelecendo a ordem nesse princípio heterogéneo.

Apesar de Gallop tentar passar a mensagem de realidades estilísticas diferentes em Lisboa e Coimbra, deixa escapar o conceito de uma mesma fórmula técnica musical da qual, tal como apresenta, se não percebe o fundamento. Várias perguntas ficam sem resposta: refere-se o autor aos aspectos poéticos, de estrutura rítmica, da forma, melódicos, harmónicos?

Analisando comparativamente dois temas poeticamente similares (quadras), o *Fado da Adiça* (Lisboa) e *Canção das Lágrimas* (Coimbra), pode perceber-se que a dita fórmula técnica, no aspecto musical, apresenta algumas diferenças, salientando ainda o facto, para que tal seja mais evidente, do exemplar de Coimbra ser mais antigo.

No que à componente poética diz respeito, os dois exemplares são do tipo estrófico, construídas as quadras no modelo mais característico da canção tradicional portuguesa, redondilha maior (heptassílabo), embora o *Fado da Adiça*, apontando a evocação temática da "sina", apresente uma escrita de quase inocência popular do género quadra repentista, contrariamente à *Canção das Lágrimas* em que, apesar do sentimentalismo subjacente à temática que caracteriza esta época se nota, ainda que subtilmente, a presença da erudição poética própria do universo da Academia.

Na subdivisão musical dos dísticos há também aqui diferenças. O exemplar de Lisboa estrutura-se na forma AABB (repetição de ambos os dísticos)<sup>1</sup>, enquanto procedimento mais vulgarizado dos fados estróficos, assumindo o exemplar de Coimbra uma estrutura ABB (apenas repetição do segundo dístico)<sup>2</sup> com a particularidade de, contrariamente à maioria do género, a repetição do segundo dístico se desenvolver numa terceira secção musical com autonomia conclusiva.

Construídos no mesmo *metrum*, sem significativas complexidades rítmicas, percebe-se no entanto em *Canção das Lágrimas* um tipo de acentuação sugerida por constantes antecipações anacrúzicas de apoio a um primeiro tempo prolongado que, nas várias épocas, tem caracterizado o estilo coimbrão. Em oposição, o exemplar lisboeta que aqui se confronta desenvolve-se, apoiado na entrada em contratempo da melodia a que a regularidade rítmica impõe um significativo vigor, caracterizando o tipo *Fado Corrido*, em tonalidade maior, harmonicamente baseado na alternância tónica-dominante e de andamento rápido possibilitando consideráveis *estilizações* como se pode ouvir nas interpretações de Amália.

A forma musical, simples, é binária em *Fado da Adiça* (AA'BB'), e ternária em *Canção das Lágrimas* (ABC). Nos aspectos melódicos, em *Canção das Lágrimas*, é de referir a progressão ascendente por graus conjuntos na segunda secção (B), imprimindo uma interessante carga emocional que "descansa" em todo o percurso terminativo da terceira secção (C). O *Fado da Adiça*, de linha melódica simples, tem um âmbito significativamente mais alargado assente nos arpejos de tónica e dominante.

A base harmónica, embora não complexa em ambos os exemplares, torna-se mais interessante em *Canção das Lágrimas*. O *Fado da Adiça*, baseado na alternância tónica-dominante, tem no segundo e sexto compassos um II grau menor que desenvolve

---

<sup>1</sup> Não se pretendendo discutir aqui a realidade da particularidade do Fado em Lisboa é um facto que, como refere Vieira Nery, principalmente em finais do século XIX e princípios de XX, as ligações e aproximações Lisboa-Coimbra se encontram muito presentes. Serve a nota para clarificar que este tipo de estrutura se altera, como no caso de *Canção das Lágrimas*, em "fados estróficos que pressupõem só a repetição do segundo dístico (ABB, Ex: o *Fado das Horas*, variante sobre o tradicional *Fado Mouraria*).\" (Nery, 2010a: 66).

<sup>2</sup> As gravações mais recentes de *Canção das Lágrimas*, como as de Fernando Machado Soares e José Mesquita, apresentam modificações ligeiras na letra ou mesmo substituição de quadras por outras, uso de suspensões mais prolongadas e ornamentadas e, sobretudo, a repetição do primeiro dístico o que, perante a progressão melódica por graus conjuntos da secção B, imprimindo um interessante crescendo emocional, se entende nada valorizar o conjunto. Contudo, percebe-se que o repertório clássico é com frequência regravado com objectivos turísticos e comerciais e não com sentido valorativo de revivificação.

uma progressão II - V<sub>7</sub> - I entre os compassos dois-quatro e sexto-oitavo, progressão essa que encontramos em *Canção das Lágrimas* entre os compassos dezassete e vinte, considerando o La m como II grau do relativo maior (Sol).

No exemplo de Coimbra pode verificar-se um desenvolvimento harmónico mais elaborado, baseado logo na estrutura base na relação menor (Mi) - maior (Sol), ainda que de passagem. No quarto compasso anota-se a dominante secundária (Mi M) proporcionando um interessante colorido. A secção B (compassos nove a dezasseis) é o momento de maior interesse harmónico assente na progressão V<sub>7</sub> - I/VI - V<sub>7</sub> - I em que o acorde Mi m no compasso onze, I grau da tonalidade/VI do relativo maior, funciona como pivot, o mesmo acontecendo com o La m, no compasso dezassete, enquanto II grau do relativo maior e IV da tonalidade.

A breve análise desenvolvida pretende, relativamente à opinião de Gallop "de uma mesma fórmula técnica musical", mostrar aspectos que evidenciam o contrário ainda que, como já referido, em alguns exemplos se notem, principalmente na estruturação poética, algumas semelhanças.

# Canção das Lágrimas

Armando Goes  
Transcrição: Octávio Sérgio

8 E- B $\flat$ 7 E- E  
Lá gri mas que'a gen te cho ra  
Tan ta dor tan ta'a mar gu ra

5 A- E-  
E su fo cam nos sos ais  
A sul car fa ces tão be las

9 B $\flat$ 7 E-  
Dei xe mo - las ir em bo ra Que'e  
E tan ta á gua que'é pu ra A

13 D7 G  
las vão não vol tam mais  
la var su jas vi e las

17 A- B $\flat$ 7 E-  
Dei xe mo - las ir em bo ra Que'e  
E tan ta á gua que'é pu ra A

21 A- B $\flat$ 7 E-  
las vão não vol tam mais  
la var su jas vi e las

Fado estrófico em compasso quaternário (4/4), tonalidade Mi m, gravado por Armando Goes em Lisboa, a 19 de Outubro de 1928, acompanhado apenas por Albano de Noronha (1.º guitarra) e Afonso de Sousa (2.º guitarra). Transcrição efectuada por Octávio Sérgio a partir do disco de 78 rpm His Master's Voice, E.Q. 183, *master* 7-62227.

# Fado da Adiça

Armandinho/Rodrigo de Melo

Transcrição: Avelino Correia

Por mui to que se dis ser o fado não é ca na lha Por

mui to que se dis ser o fado não é ca na lha Não

é fa dis ta quem quer Só é fa dis ta quem ca lha Não

é fa dis ta quem quer Só é fa dis ta quem ca lha

2. O destino é linha recta  
Traçado à primeira vista  
Como se nasce poeta  
Também se nasce fadista

3. O fado é sexto-sentido  
Que distingue o português  
Para ficar aprendido  
Basta cantar-se uma vez

4. Soa a guitarra cantando  
A alegria que fingimos  
O fado que nós cantamos  
É sina que nós cumprimos

Fado estrófico, em estilo do *Corrido*, compasso quaternário (4/4), tonalidade Sol M, gravado por Amália Rodrigues em 1951/52, disco 78 rpm Melodia (Rádio Triunfo), nos primeiros registos fonográficos feitos em Portugal pela artista. A transcrição tem origem no CD1 (fados Tradicionais) da publicação *Simplesmente Amália*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Compilação da Companhia Nacional de Música a partir das gravações efectuadas nas etiquetas Continental (1945), Melodia (1951-52), Columbia (1952-54) e Angel (1954-55), remasterizadas por José Fortes no ano de 2008.



A publicação *Ídolos do Fado* (1937), de Alberto Vítor Machado, escritor e periodista, surge claramente como resposta a Luís Moita como se percebe do título do seu primeiro capítulo: "Vencidos, não!...". Por toda a obra defende o Fado, tecendo crítica cerrada aos seus detractores e, na exaltação das suas virtudes musicais como canção nacional por direito, associa, em complemento, a sua opinião a várias citações de outros defensores.

"E' certo que, de vez em quando, aparecem certos detractores, caluniando-o desapiedadamente em livros ou em agressivos arrazoados nos jornais, insultando-o com os mais furibundos epítetos de *lamúria torpe*, *toada doentia e reles*, etc.; mas, como pormenor curioso dêses ataques, regista-se a presença sorrateira dos mesmos detractores, volvido algum tempo sôbre a sua verrinosa campanha, nas casas e retiros onde se canta a tal *lamúria torpe*, a tal *toada doentia e reles*... E aplaudem-na!" (Machado, 1937: 10).

Referindo a aristocratização do Fado enquanto música preferida da "boa Sociedade", transporta-se para Coimbra na valorização poética por João de Deus e António Nobre, entre outros, assumindo o mito hilariano com principal referência a continuadores como Menano, Paradel de Oliveira e Bettencourt. Contudo, no IV e V capítulos a que dedica alguns dados biográficos dos "Ídolos" e "Gente Fadista", não inscreve qualquer referência ao universo coimbrão.

"Hilário, consagrando ao fado tôda a sentimentalidade da sua alma sonhadora, imprimiu-lhe uma nova modalidade; todavia, hà nesse Fado, hoje chamado *de Coimbra* ou *Coimbrão*, a mesma amargura dolente, a mesma feição psíquica de sofrimento e angústia que ha no Fado *de Lisboa*, se assim lhe quizerem chamar" (*idem*: 22).

Relativamente à supra citada opinião de Ribeiro Fortes, "... isto é o Fado português, ou antes lisbonense", percebe-se aqui a oposição na defesa à legitimação de canção nacional: "... Fado *de Lisboa*, se assim lhe quizerem chamar". Sobre o carácter da realidade coimbrã, a que associa "a mesma feição psíquica", já se não entende claramente porquanto, se for analisada a produção discográfica de Bettencourt em 1928-29, por exemplo, outra realidade se encontra podendo observar-se vários temas com origem na música tradicional como *Senhora do Almotão e Senhora da Póvoa* (Disco Columbia, BL 1005, *master* P. 634):

Música: Tradicional (adaptação de Artur Paredes)  
Letra: Tradicional

Senhora do Almotão  
Ó minha rosa encarnada  
Ao cimo do Alentejo  
Chega a vossa nomeada

Senhora do Almotão  
Minha tão linda arraiana  
Vira as costas a Castela  
Não queiras ser castelhana

Nossa Senhora da Póvoa  
Minha boquinha de riso  
Minha maçã camoesa  
Criada no paraíso

Senhora do Almotão  
A vossa capela cheira  
Cheira a cravos, cheira a rosas  
Cheira à flor da laranjeira

*Canção da Beira-Baixa* (Disco Columbia, 8124, *master* P. 302):

Música: Tradicional  
Letra: Tradicional

Era ainda pequenina  
Acabada de nascer  
Inda mal abria os olhos  
Já era para te ver

Quando eu já for velhinha  
Acabada de morrer  
Olha bem para os meus olhos  
Sem vida inda te hei-de ver

Temas de amor sublimado como *Inquietação* (Disco Columbia, 8122, *master* P. 307):

Música: Alexandre Rezende

Letra: Edmundo Bettencourt

Quanto mais foges de mim

Mais corro e menos te alcanço

O meu amor não tem fim

Morrerei mas não me canso

Todo o bem que não se alcança

Vive em nós, morto de dor

Quem ama, de amar não cansa

E se morrer é de amor

Canções de exaltação como *Menina e Moça* (Disco Columbia, 8120, *master* P. 300):<sup>1</sup>

Música: Fausto de Almeida Frazão

Letra: Américo Cortez Pinto/Tradicional

Coimbra, menina e moça

Rouxinol de Bernardim

Não há terra como a nossa

Não há no mundo outra assim

Coimbra é de Portugal

Como a flor é do jardim

Como a estrela é do céu

Como a saudade é de mim

---

<sup>1</sup> Os dados referentes aos fonogramas têm origem em informações de Anjos de Carvalho.

Na comunhão ideológica de grande parte dos intelectuais orientados pelo novo espírito da nação, Mário de Sampaio Ribeiro tece duras críticas ao decadentismo político e sociocultural que desde finais de XVIII entendiam manifestar-se:

"Que foi feito da velha e sã alegria do povo português, famosa como nenhuma outra e que se derramava ao menor pretexto? [...] Mataram-na [...] Morreu no dia em que os homens deixaram de estar irmanados na mesma Fé, quando entraram de desagregar-se e de esboroar-se, agrupando-se em partidos [...] Foi nesse dia que mataram na alma portuguesa a alegria que lhe era peculiar [...] E, no lugar que a perdida alegria ocupava, ficou certo sentir vago, saudoso e mórbido, que abastarda, que tortura e que deprime. Foi êsse sentimento a genitriz de ambiente propício para o fado" (1938: 85).

Tal como Luiz Moita, António Arroio, Ribeiro Fortes, Álvaro Pinto, Armando Leça,<sup>1</sup> entre outros, assumia-se declaradamente opositor ao Fado enquanto prática performativa com legitimidade estética ou moral capaz de figurar como identidade nacional, usando no seu discurso termos como "fadolatria" e "delírio fadonacionalístico".

Em nota (2) na obra supra citada, *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica*, onde se observa o tipo de prática discursiva referida, Sampaio Ribeiro, aludindo às possíveis origens do Fado na ligação ao *lundum* anota, *en passant*, a ligação do folclore de Coimbra a este mesmo género e o que chama, ligado à comunidade estudantil, "*fados-serenatas* cuja origem está nos "*doces lundúns* chorados" que os estudantes mulatos de além mar cantavam em noites de luar por sob os balcões das beldades de então" (1938: 118).

Entende-se aqui, observando o olhar de um musicólogo que era Ribeiro, e relativamente à realidade coimbrã, uma mudança substancial de opinião relativamente às origens que, contrariamente às anteriores defesas da "ponte" Lisboa-Coimbra ou mito hilariano, aponta uma via de influências directas passíveis de categorizar/diferenciar a realidade coimbrã da lisboeta na assumida designação justificada de *fado serenata/fado canção*: "E da fusão dessas tendências - "*doce lundúm* chorado", *módinha* e primitiva

---

<sup>1</sup> "Chamar-lhe *Canção Nacional* é revelar ignorância da nossa música típica ou então chamadoiro para bilheteiras.

Após a publicação de trabalhos nacionais e até de estrangeiros sobre o nosso cancioneiro, não se justifica essa perrice mental." (Leça, 1947:103).

toada de fado - surgiu o *fado canção*, que era antípoda do outro porque nele a música é que tem preponderância ao passo que à letra se dá papel secundário. No género que, com o andar dos tempos, veio a dar o *fado corrido* a mesma música servia, como disse, para se entoar toda casta de poesias, ao passo que no *fado canção* se dá a recíproca e por isso se ouve a mesma letra cantada com melodias diversas" (*idem*: 118-119).

No alheamento do exagero retórico acerca da imagem do Fado como comportamento expressivo na ideologia de então, pode eventualmente perceber-se, da parte de Sampayo Ribeiro, a preocupação numa abordagem etnomusicológica das realidades musicais Lisboa/Coimbra. Contudo, o que transparece de *A Música em Coimbra* (1939) em nota final, é uma opinião declarada sobre o folclore, no "ponto de vista musical, inexistente na cidade e nos campos de entorno" (1939: 32), com um fundamento vago e pontual.

Na mesma nota, sobre o que chama de "descante amoroso", e cujos iniciadores afirma terem sido os estudantes brasileiros de finais de XVIII, é interessante observar a mudança de discurso que, certamente mais do que uma reflexão sobre os contornos estéticos e evolutivos do género, reforça sim a oposição ao próprio género: "De tudo, no fim de contas, ficaram as baladas, mais tarde alcunhadas muito impropriamente de fados. Os seus cultores são inúmeros desde o Hilário famoso até... o seu representante actual" (*idem*: 31).

A actriz Adelina Abranches, com fortes ligações a Coimbra, deixa nas suas memórias o testemunho do carácter sereno espontâneo e licencioso que marcava o principal comportamento expressivo da CC, em oposição ao que chama de "sua alteza o fado" que, embora lhe reconheça o título de canção nacional, confessa que "é quase uma praga, e [...] há mais fadistas que pó, por todos esses recintos de comes e bebes...", salientando ainda que "Ganha mais uma fadista, que o nosso ou a nossa maior actriz dramática!" (1947: 417).

De Coimbra recorda, remetendo-se ao tempo em que, nos cafés: "só se ouviam guitarras e vozes nostálgicas, cantando quadras de Augusto Gil ou Correia de Oliveira [...] serenatas às quatro da manhã que me embalavam o espírito e o coração, que me apaixonei loucamente por um estudante, porque era impossível não sentir o coração, naquela atmosfera carregada de amor, de exaltada poesia..." (*idem*: 198-199).

Mário Simões Dias, violinista e musicólogo, fundador e professor do Instituto de Música de Coimbra, realizou durante três anos uma série de outras tantas palestras no contexto dos Cursos de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Na publicação a que aqui se fará referência, *Aspectos da Canção Popular Portuguesa*, fruto das referidas palestras, Simões Dias no III capítulo dedicado a Coimbra deixa considerações superficiais sobre a CC que desde o início apresenta como a "canção coimbrã por excelência". Guiado por anteriores opiniões na renúncia à titularidade de canção nacional, fugindo à discussão das origens sem no entanto deixar de apontar heranças da canção europeia recente e abordando aspectos relacionados com a tripartição cantado-dançado-batido, aponta o Fado como canção urbana principalmente em Lisboa e Coimbra, reforçando as diferenças:

"O fado de Lisboa é uma canção fatalista de desgraça e de miséria, [...] Canção de vencidos lhe chamam e, como tal, o fado não pode ser a canção nacional de um povo [...] O fado de Coimbra é bem diferente. Produto de outra esfera social, outras são, naturalmente, as expressões que toma e a finalidade que procura. Não o ensombra a sensação amarga do irremediável. É sobretudo uma canção de amor, [...] é menos doentio que o de Lisboa e a sua melodia, lenta e larga, não é, por vezes, destituída de certo encanto, de certa graça envolvente como a atmosfera de um sonho" (1952: 59-60).

Amigo de Lopes-Graça, que convida para docente do Instituto de Música de Coimbra onde este leccionou durante quatro anos (1932-36), percebe-se no seu discurso a partilha de ideias sobre as questões da música popular, até no papel secundário para que, da mesma forma, remete o Fado, não considerando aqui, tão pouco, a referência a nomes que nesta altura eram já de elevado plano nas práticas performativas da canção coimbrã.

Com primeira edição em 1956, o *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Lopes-Graça dá entrada do Fado a páginas 485, assumindo imediatamente posições de anteriores "teses" relativamente à centralização do Fado em Lisboa e à limitação do congénere coimbrão à comunidade académica. Generalizando o conteúdo da entrada, percebe-se o cuidado na não abordagem às diferenças Lisboa - Coimbra no que à designação e diferença estilística diz respeito, submetendo-se contudo, na abordagem à problemática da origem, aos prolegómenos centrados em Ernesto Vieira. Caberia no

entanto, entende-se, principalmente da parte de Tomás Borba que com a CC teve ligações ainda que ligeiras, abordar o processo evolutivo que o fenómeno coimbrão nesta altura musicalmente demonstrava, indo para além do "sol-e-dó" que referem. O meio da entrada resolve claramente, à boa maneira escolástica da Idade Média, a responsabilidade que nem Borba nem Lopes-Graça sobre este assunto possivelmente queriam assumir: "Há quem aprecie sinceramente o fado e quem do coração o aborreça. Deste antagonismo de sinceridades resultou uma contenda que há muito tempo dura e nunca acabará, porque *de gustibus et de coloribus non est disputandum*" (1962: 485).

A mesma linha desvinculatória se não encontra nos posteriores escritos de Lopes-Graça, *A canção Popular Portuguesa* (1974) e *A Música Portuguesa e os seus Problemas II* (1989) por exemplo, em que a orientação ideológica marcadamente antifascista que o caracterizava, a par com a firme convicção na valorização da autêntica ruralidade/rusticidade da canção tradicional portuguesa, o faziam olhar o Fado, "o execrando fado, produto de corrupção da sensibilidade artística e moral", como exemplo representante da canção urbana "pobre e incaracterística, banal e incolor, sem força sugestiva nem originalidade de contornos" (1974: 15). Contudo, e na compreensão das suas orientações ideológicas, pensamento etnomusicológico e preocupação na observação crítica da música portuguesa contemporânea, percebe-se que, como adianta Vieira Nery, Lopes-Graça "conhece, na realidade, muito pouco sobre o Fado e a sua história, e esta condenação de princípio é fundamentalmente determinada por uma mera posição apriorística e voluntarista no duplo plano político-ideológico e musicológico, por rejeição simultânea do discurso pró-fadista do regime e dos piores estereótipos da prática corrente do género" (Nery, 2004: 276).

Na primeira edição de *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (1966) e subsequentes (1982 e 2000), Ernesto Veiga de Oliveira, antigo estudante de Coimbra, aborda superficialmente, na parte I (*Panorama Músico-Instrumental Português*) da publicação, a CC no contexto das formas músico-instrumentais: "Uma outra forma músico-instrumental muito importante desta região, embora recente e de carácter especial, é o fado de Coimbra, fado-canção, balada, ou serenata ou fado académico" (1966: 68). Note-se, na abordagem que faz, a diversidade designativa do género sobre a qual, certamente pelo conhecimento da forma como o movimento das Trovas de Adriano C. de Oliveira e Baladas de Zeca Afonso vinha transformando a visão

tradicionalista da CC, não quis tomar partido, deixando assim no ar possíveis expressões identificadoras.

Sobre a afirmação de que "o fado de Coimbra assenta em conceitos de um saudosismo e de um lirismo amoroso impenitentemente românticos, que se fundiam na paisagem real e lendária da cidade, ligados à boémia académica que era a sua própria atmosfera" (*idem*: 68), já se não entende, a este tempo e na responsabilidade de Veiga de Oliveira, o discurso ligeiro e anacrónico. Menos se percebe, porque não esclarecido, o "melodismo mais delicado mas menos original que o de Lisboa" (*ibid.*: 68). Estará Veiga de Oliveira a remeter-se às origens comungando da opinião Coimbra produto de Lisboa? Quererá colocar o fenómeno coimbrão no patamar de uma outra expressão performativa que se eruditizou perdendo a originalidade? Fica a dúvida.

Com publicação na década de 60 do século XX, segundo referência da Biblioteca Nacional [196-] – embora Vieira Nery faça constar em bibliografia a possibilidade de [1969?] (2004: 285) –, *Fado: Origens Líricas e Motivação Poética* de Mascarenhas Barreto, demonstra uma abordagem pouco fundamentada logo no início com afirmações de origem assentes em heranças provençais e influências árabes e ingénuos pressupostos performativos, num formato gráfico que deixa transparecer uma intenção elitista de consumo para decoração. Esgotando a tese romântico-medievalista das origens, coloca a CC na ligação directa com as "cantigas de amor" em oposição às de "amigo" lisboetas, numa quase melopeia de invocação dos amores de Pedro e Inês: "O Fado dos estudantes de Coimbra, como expressão do sentimento masculino, manteve o mesmo espírito das cantigas de Amor. No Fado de Lisboa, parece predominar a forma das Cantigas de Amigo, expressão feminina, em que a mulher manifesta o seu sentir" (Barreto, 196-?: 14).

Embora estudante da antiga Escola de Regentes Agrícolas em Coimbra, Curso que terminou em 1913 e onde se iniciou na prática da guitarra, consideram-se aqui as reflexões de Armando Simões, incluídas na obra *A Guitarra: Bosquejo Histórico* (1974), como parte da secção que contempla as abordagens de carácter exógeno, pelo facto de ao autor se não reconhecer significativa importância no universo dos cultores ou estudiosos da CC.



Principalmente dedicada às questões da guitarra, a publicação de Armando Simões, como o próprio várias vezes refere, entronca inevitavelmente no universo do Fado pela directa ligação. Por tal, dedica o 4º ponto da II Parte (*O fado*) fundamentando a pertinência por entender "que a guitarra deve hoje a sua existência unicamente ao fado" (1974: 186), não cabendo aqui discutir a legitimidade ou cientificidade de tal opinião/predição. Orientando-se pela oposição à representatividade do Fado como canção nacional, aponta a origem em Coimbra com a chegada dos estudantes brasileiros à Universidade, usando a terminologia Fado de Coimbra, apontando-lhe características líricas e românticas e simultaneamente instituindo-o de quase sacralização pelo facto de só ele se poder cantar nas escadas dos templos. Esta aproximação de religiosidade, fundamentada nas serenatas realizadas na escadaria da Sé Velha, reveste-se no entanto de algum anacronismo porquanto, as referidas serenatas (monumentais), só a partir de 1945 vieram a acontecer: "Serenatas Monumentais: ritual de tipo festivo, ou espectáculo, vulgarizado a partir de 1945, nas escadarias do pórtico principal da Sé Velha, enquanto momento marcante da abertura da festa da Queima das Fitas".<sup>1</sup>

Simões continua, desligando-se de qualquer preocupação científica de fundamento, atribuindo à CC uma origem medieval com ligação às trovas de D. Dinis e D. Pedro (Duque de Coimbra) reforçando assim as diferenças Lisboa-Coimbra mas, por estranho, tendo a páginas 194 colocado a entrada do Fado em Coimbra pelo século XIX e vindo a reforçar tal suposto na página 209: "Em Coimbra, esta canção era tão antiga, como em Lisboa, visto que havia sido para lá levada pelos estudantes brasileiros que frequentavam a Universidade." (*idem*: 209). Não se percebe ainda, no discurso em que Simões vai fazendo subtilmente a apologia do carácter mais erudizado da CC, e no tempo em que a canção tinha passado por intensas transformações de valorização com nomes como Edmundo Bettencourt, Luiz Goes, Ângelo V. de Araújo, António Brojo e António Portugal, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, não se percebe dizia-se, o alcance do cruzamento de diferenças anotados na página 214: "Em Coimbra o fado desceu da Alta para a Baixa, isto é, da Universidade para o vulgo; ao invés do que sucedeu em Lisboa, que saíu das alfurjas para subir aos salões. E isto deve ter influido também nas diferenças de casta entre os fados de Lisboa e os de Coimbra" (*ibid.*: 214).

---

<sup>1</sup> NUNES, António Manuel - *A Canção de Coimbra no Século XIX (1840-1900) - A memória dos Sons: II. Serenatas dos Futricas e das Tricanas*. [Em linha]. Coimbra: 2005. [Consult. 11 Jul. 2011]. Disponível em: [http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005\\_12\\_18\\_archive.html](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005_12_18_archive.html)

No Colóquio sobre Música Popular Portuguesa, organizado em 1979 pelo Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL), Frederico de Freitas, em comunicação com o título *O Fado, canção da Cidade de Lisboa: Suas origens e Evolução*, tece considerações várias sobre a origem do Fado, rebatendo as teses que apontam uma herança árabe, fundamentado principalmente nas características silábicas/melismáticas, propondo nove fases de avanço musical a partir do *lundum*, com ênfase no crescendo estético e composicional.

Acerca de Coimbra, que insere na fase três da transformação, num breve apontamento a páginas 21 da publicação das comunicações e conclusões (1984), volta a encontrar-se a mítica hilariana como génese musical e poética numa quase onnipresença, e a designação fado-serenata na confusão género/ritual o que, e olhando Frederico de Freitas como "Compositor, director de orquestra, pedagogo e investigador, [atento à] expressão musical popular urbana e rural [tendo proferido] várias conferências sobre géneros, obras e compositores portugueses e estrangeiros: fado, folclore, modinha portuguesa e brasileira" (Côrte-Real, 2010b: 524-526), deixa transparecer o pouco interesse pelos domínios do universo da canção coimbrã logo verificado na omissão da realidade antes Hilário.

Em 1982 com título *Fados e Canções de Coimbra*, e reedição em 1998 com título *Colectânea de Fados e Canções de Coimbra*, José Ribeiro de Moraes, radicado no Porto com ligações à CC, compila um conjunto considerável de amostras que se confundem em várias ligações endógenas/exógenas, erros de texto, de título e autoria ou omissão da mesma, e organização sem qualquer tipo de critério. Não se relevando as imprecisões por falta de uma investigação cuidada, entende-se no entanto a má herança das informações constantes em fonogramas e as recriações abusivas de muitos cultores que certamente a Moraes serviram de fontes. Desprovido de transcrições musicais e sem qualquer tipo de referências fonográficas, torna-se este um trabalho que não só contribuiu, pela divulgação que nos anos da primeira publicação teve em Coimbra, para induzir nas práticas performativas e algumas gravações a continuação de informações erradas ou potenciação da falta delas, como representa hoje um trabalho de engano científico, próprio apenas para aqueles que, por mera curiosidade, querem aceder a este ou aquele texto poético para uma prática de ocasião desresponsabilizada.

Como exemplo de algumas imprecisões apontam-se, na publicação de 1982:

1. *Canção de Coimbra* (p. 68), tema com autoria musical de Raul Ferrão e texto poético de José Galhardo, de título original *Coimbra*, produto do género ligeiro alheio à CC que, inicialmente criado para o teatro de revista, viria a integrar-se na banda sonora do filme *Capas Negras*, de Armando Miranda. Tornou-se um fenómeno de dimensão internacional através de Amália Rodrigues e da adaptação do texto para língua francesa por Jacques Larue, para a interpretação de Yvette Giraud com o título *Avril au Portugal*. A conjuntura política e a forte máquina de propaganda nacionalista do Estado Novo "não foi, de modo algum, alheia ao sucesso deste processo no decorrer da década de 1950 e seguintes. Abril em Portugal tornou-se slogan turístico, desdobrou-se em panfletos, deu origem a uma média metragem de propaganda nacional intitulada *April in Portugal*, com Amália interpretando a canção, em 1955" (Côrte-Real, 2004).

2. *Balada da Aldeia* (p. 75), tema com características claramente estranhas à CC de que se não conhece uso nas práticas performativas coimbrãs. Foi gravado por João Queiroz, cantor com curta passagem por Coimbra vindo de Angola, com o nº 6 no LP *João Queiroz: Canta Baladas e Fados de Coimbra*. Tecla, Tes 6005, em 1986, fazendo também parte da colecção *Fados do Fado-24*, com o nº 4, CD editado pela Movieplay, FF 17.024, em 1998, com temas da canção coimbrã e lisboeta.

3. As entradas de Fado Hilário, na reedição de 1998, apresentadas como *Fado Hilário (I)* (p. 163), *Fado Hilário (II)* (p. 170), *Fado Hilário (III)* (p. 173) e *Fado do Hilário* (p. 193), são igualmente um conjunto que em nada ajuda ao esclarecimento das fases que caracterizam a transformação que levou ao actual. Para além desta questão, já supra abordada e deixando a desnecessária multiplicação de títulos sem referência que o fundamente, encontram-se abusivas alterações do texto como regra nestes e noutros temas.

4. Acerca das alterações de texto atrás referidas, ainda na edição de 1982, é exemplo das sucessivas imprecisões *Rosa Negra* (p. 40), cujo título gravado por Adriano Correia de Oliveira é *Balada do Estudante*, em que na primeira quadra, no primeiro verso, se lê *Rosa negra rosa negra* devendo ler-se *Capa negra, rosa negra*, no terceiro *Abre-te bem nos meus olhos*, devendo ler-se *Abre-te bem nos meus ombros*, e no quarto *Como o vento na bandeira*, devendo ler-se *Como, ao vento, uma bandeira*.

Adriano Correia de Oliveira gravou *Balada do Estudante* em 1961, acompanhado exclusivamente por Paulo Alão à viola, pela etiqueta Orfeu - disco 45 rpm ATEP 6033. Com indicação de música popular e letra de Manuel Alegre (1ª e 2ª quadras) e António Aleixo (3ª quadra), verificam-se nesta 3ª quadra algumas alterações no 2º e 3º versos. Na versão gravada: *Quem canta por conta sua/Canta sempre com razão/Mais vale ser pardal na rua/Que rouxinol na prisão*; no original: *Quem canta por conta sua/quer ser, com muita razão,/antes pardal, cá na rua,/que rouxinol na prisão*.<sup>1</sup> Na realidade, embora o disco faça registo da música como sendo popular, *Balada do Estudante* (*Capa negra, rosa negra*) é a adaptação a uma nova letra da música da *Canção dos Malmequeres*, de António Menano, com letra de António Botto, editada pela Sassetti em 1924 com o título de *Ballada dos Malmequeres* e gravada pelo autor no início de 1927, em Paris, já com o título de *Canção dos Malmequeres* - Odeon, 187.506.<sup>2</sup> Adriano volta a gravar, em 1963 - etiqueta Orfeu, ATEP 60 97, substituindo a quadra de António Aleixo por outra de Manuel Alegre, a composição com música de sua autoria *Capa Negra Rosa Negra*.

Em 1984 é editada por Mário Correia, autor interessado por este universo musical, a obra *Música Popular Portuguesa: Um Ponto de Partida*. Dedicando considerável atenção à CC, fornece informação sobre os cultores que, no seu entender, de alguma forma influenciaram a canção de intervenção. Observando principalmente as referências das décadas 1960-70 enferma, à semelhança da maioria, das imprecisões ao nível de autorias como se pode ver, por exemplo, em *Saudades de Coimbra* com atribuição da autoria da letra a Edmundo Bettencourt<sup>3</sup> e em *Fado da Sugestão* com atribuição total a Felisberto Ferreira<sup>4</sup> (p. 292).

Relacionando o canto de intervenção com a "importância do movimento coimbrão desencadeado em torno do chamado fado de Coimbra" (Correia, 1984: 18), serve esta alusão para mostrar as questões que, ao nível da terminologia, se vão colocando. O autor intitula o ponto 3 da I Parte como *Do chamado fado de Coimbra à*

---

<sup>1</sup> ALEIXO, António (1975) *Este Livro que Vos Deixo*. 3ª ed. Lisboa: Vitalino Martins Aleixo.

<sup>2</sup> Informação de António M. Nunes.

<sup>3</sup> A letra é da autoria do poeta António de Sousa e o tema foi gravado pela primeira vez por Bettencourt em 1920, acompanhado por Artur Paredes e Afonso de Sousa (guitarras) e por Mário Faria da Fonseca (viola): Disco Columbia, BL 1001 - P 662-1 onde são indicadas as respectivas autorias.

<sup>4</sup> A música é de Alexandre de Rezende e da letra não é conhecida autoria. Foi gravado por Bettencourt, em 1928, com acompanhamento de Artur Paredes e Albano de Noronha (guitarras) e Mário Faria da Fonseca (viola): Disco Columbia, 8120 - WP 308 onde é indicada a autoria da música.

*balada* (1956-1964), vai deixando no decorrer do texto a associação *do chamado*, para, no ponto 4 da IV Parte, intitular *O fado de Coimbra* servindo este ponto, por curioso, como suporte para a referência a edições fonográficas de José Afonso, Carlos Paredes e Luiz Goes. É ainda de nota o que escreve no ponto 1.4 da III Parte: "Verificamos que do "choque" entre o fado de Coimbra e a música tradicional, nasceu o movimento das "baladas" e "trovas", processo que se manteve constante na definição do "canto de protesto", da "nova canção portuguesa" e do "canto livre" e que, finalmente, se veio a revelar de importância fundamental e decisiva na construção da música popular portuguesa." (*idem*: 186). Da referência ao "choque" com a música tradicional não se percebe porquanto, entende-se, existiu sim "fusão" identificadora já verificada em Bettencourt.

Adalberto Alves publica em 1989 *Arabesco: da Música Árabe e da Música Portuguesa*. Dedicando o capítulo VI ao Fado (*O fado e a Mourisca*), rebate as várias teses de filiação deixando, embora passível de uma verdadeira análise musicológica comparativa, refere, a convicção de uma considerável influência árabe. O Fado designa como "Canção urbana e popular, circunscrita essencialmente à região de Lisboa, [precisando que] a sua origem tem sido explicada através de várias teorias: a) é uma derivação do *lundum* (filiação afro-brasileira); b) é uma invenção de marinheiros; c) tem filiação árabe." (1989: 67). Sem nunca abordar a realidade coimbrã, fica a dúvida de uma posição assumida do género como produto autónomo a todos os níveis, concretamente no que mais debatido tem sido: a relação de filiação com Lisboa.

*Na Galáxia Sonora: Sobre o Fado de Coimbra* (1991), é um estudo sobre a questão das práticas de transmissão oral na CC, originalmente apresentado no 1º Congresso Português de Literaturas Marginais (Abril de 1987). Vera Lúcia Vouga, então professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, aborda a problemática essencialmente centrada nos aspectos poéticos que caracterizam e são caracterizados pelas expressões performativas vocais na cúmplice duplicação da outra voz, o acompanhamento instrumental, definindo os princípios estilísticos da CC. No confronto com outras designações (Serenata Coimbrã; Fado-Canção; Canção de Coimbra), adopta o termo designativo de Lisboa, Fado, na ligação a Coimbra, Fado de Coimbra, fundamentando-se, embora com hesitações, confessa, na origem comum,

ressalvando: "como duas galáxias de formação recente e em transformação muito clara, embora segundo ritmos e modelos variáveis, mesmo divergentes" (1991: 49).

Ainda na valorização da voz enquanto "verdadeiro fio unificador", aborda pertinentemente a questão paradigmática centrada na prática de uma elite cultural que, no seio desse universo unificador, mantém como substância inalterável a transmissão/transformação do fenómeno sustentado na oralidade. Contudo, continua a notar-se um discurso centralizador com efeitos reducionistas, que nada valorizam a riqueza do estudo da diversificação das origens, apoiado na sombra de um modelo de "canção estudantil, de "doutores" segundo a designação coimbrã, [ainda que] com características muito marcadas de forma tradicional e, por isso, marginal à literatura-instituição" (*idem*: 55).

José Ramos Tinhorão, destacado sociólogo e crítico musical brasileiro, publica em 1994 *Fado Dança do Brasil Cantar de Lisboa: O Fim de um Mito* onde, no ponto nove do segundo capítulo com título *Burguês de Lisboa e estudante de Coimbra tornam fado "nacional"*, aborda muito ligeiramente a CC. Seguindo práticas discursivas anteriores, Tinhorão fundamenta-se em Alberto Pimentel para as considerações que tece, concretamente a filiação, adiantando o início da década de 1880 para, em Coimbra, mais uma vez com Hilário como única referência, situar o despontar de uma prática de Fado mais erudizado e de estética particular – o de Coimbra –, sem contudo deixar de atribuir a este a catalogação de "adaptação regional" com vocação essencialmente de serenata romântica.

Ainda em 1994, resultado da exposição realizada no Museu Nacional de Etnologia no âmbito de "Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura", é publicado *Fado: Vozes e Sombras*, com direcção de Joaquim Pais de Brito. No texto de abertura, Pais de Brito faz uma resumida abordagem à CC, justificando, pelos motivos que considera, separar-se este da reflexão em causa: "Daí, o fado de Coimbra, que alguns autores opinam mesmo não dever ser designado como fado, separar-se do objecto da nossa própria reflexão" (1994: 24).

Nas breves considerações que tece continua a observar-se, principalmente, a visão centralizadora de uma exclusividade académica, deixando vaga a invocação de origem e aceitando sem interferência a questão designativa do Fado/não Fado.

A colecção Musiques du Monde com edição conjunta da Cité de la Musique e da editora Actes Sud integra, em 1997, a obra *Voix du Portugal*, de Salwa Castelo-Branco. Olhando a paisagem musical portuguesa desde as práticas musicais tradicionais rurais aos novos discursos musicais urbanos, num sólido fundamento teórico, dedica o capítulo VI (*La Chanson de Coimbra*) à CC que centra no domínio das músicas urbanas como género autónomo, sustentado por um inovador discurso etnomusicológico. Justificando a designação Canção de Coimbra, termo aglutinador dos géneros periféricos e simultaneamente distanciador do Fado de Lisboa, Castelo-Branco traça o perfil do género baseado nas composições originais e adaptações de música tradicional para o estilo de Coimbra, sublinhando o tipo de inspiração poética, a sua interpretação de livre pulsação rítmica e as particulares influências do estilo do *bel canto* italiano.

No entanto, e apesar de se encontrar aqui um novo discurso relativamente a uma proposta de autonomia da CC, bem como a assunção de um designativo próprio, clarificado e distintivo, continua a sentir-se o afastamento da “música tradicional” da cidade e arredores que, a par com a trazida por estudantes oriundos de outras regiões do país, teria certamente como refere ao dizer que "la tradition vocale et instrumentale distincte qui évolua à Coimbra est une synthèse de différents éléments qui comprennent notamment la musique traditionnelle apportée par les étudiants de leur région natale" (1997: 107), contribuído para a construção de uma identidade própria na comunhão de práticas comuns e via directa dos ensinamentos que tantos e importantes instrumentistas *futricas* deram aos escolares. Também, na abordagem à hipotética fundação do género, continua a observar-se a referência centrada em Hilário e na mitificação do seu Fado, bem como o seu desenvolvimento a partir de Lisboa, na linha dos discursos que desde princípios do século XX se vêm observando.

Salienta-se ainda que, o tipo de discurso assumido por Salwa Castelo-Branco em *Voix du Portugal*, já se encontra no *booklet* que acompanha *Musical Traditions of Portugal* (1994), CD editado pelo International Institut for Traditional Music (IITM) em cooperação com o International Council for Traditional Music (ICTM UNESCO C). Contudo, aqui, encontram-se opções/contradições que vêm a ser alteradas em 1997, concretamente:

1. "*canção de Coimbra* (song of Coimbra) [...] consisting of vocal and instrumental genres, namely, *fado*, *balada*, and *guitarrada*." (*ibid.*: 34), em oposição ao que em glossário (p. 56) se designa "*Fado*: A performance genre with two distinct traditions: Lisboa and Coimbra". Este tipo de discurso comprometido entre o "clássico" e o "moderno" desaparece em *Voix du Portugal*, onde a autora assume a preferência dos cultores pró *canção de Coimbra*, alterando o termo *fado* para *canção* : "Pourtant ses interprètes préfèrent parler de *canção* de Coimbra, terme générique qui permet de souligner la diversité des genres musicaux (*canção*, *balada* et *guitarradas*)" (Castelo-Branco, 1997: 105).

2. Em *Musical Traditions of Portugal* (1994) opta por apresentar como exemplo quatro guitarradas, abordagens instrumentais, vindo a incorporar no CD que acompanha *Voix du Portugal* (1997), para além de duas guitarradas e *Balada de Outono* de José Afonso, dois temas vocais: *Coimbra Menina e Moça* e *Fado da Sé Velha*. Sobre as opções na publicação de 1997, e com o abandono do designativo *fado*, seria de esperar uma abordagem mais centrada, por exemplo, na renovação estética operada por Luiz Goes. Ainda sobre os dois temas, é de referir que *Coimbra Menina e Moça* tem como título original *Menina e Moça*, fazendo parte da Récita de Despedida do V Ano Médico de 1919/1920, com autoria musical de Fausto Frazão (não Bettencourt) e poesia de Américo Cortez Pinto, tendo na interpretação de Bettencourt a segunda quadra de origem popular. As quadras originais são as seguintes:

1. Coimbra, menina e moça

Rouxinol de Bernardim

Não há terra como a nossa

Não há no mundo outra assim.

2. A sorrir de madrugada

De mãos postas à tardinha

És Inês, a bem amada

E Santa como a Rainha.



3. Nunca houve em Portugal

Nem há terra tão bonita

És a taça de São Graal

Onde o meu sangue palpita.

4. Coimbra toda é um verso

Pr'a balada do luar

Os meus olhos são um berço

Onde te quero embalar.

O *Fado da Sé Velha* tem autoria musical de Francisco Paulo Menano, não de seu irmão António, e poesia supostamente tradicional. A música deste Fado, com letra diferente da autoria de Américo de Oliveira Durão, é também conhecido por *Moça d'Aldeia* e foi gravado por José Paradela de Oliveira, em 1927, mantendo o título original (Disco His Master's Voice, EQ 86).<sup>1</sup>

Integrado na colecção *Um Século de Fado*, o estudo de Pedro Caldeira Cabral, *A Guitarra Portuguesa* (1999), continua, no ponto 3 do IV capítulo (*A Guitarra e o "Fado de Coimbra"*), o inoperante mito hilariano com a agravante, assente em hipotéticos testemunhos, de ter sido "ele o introdutor do fado, trazendo-o de Lisboa para a cidade universitária de Coimbra" (1999: 181), apontando-o ainda como um guitarrista de relevo o que, feita a análise do repertório e registos fonográficos de inícios do século XX, transparece como um exagero de sobrevalorização técnica. Também se entende pouco esclarecida a teoria de transição do Fado de Lisboa para o de Coimbra porquanto, à entrada do século XX, onde o autor pretende fundamentar o facto, mais do que transição se poderão observar processos de transformação com forte protagonismo da guitarra.

No alheamento à realidade musical *futrica* que se verifica na maioria dos discursos, Caldeira Cabral reforça o afastamento com a atribuição de título (Dr.) a Anthero Alte da Veiga, uma das importantes referências não académicas na guitarra de Coimbra, adiantando informação (não correcta, como se verá) das gravações feitas pelo guitarrista em 1927 para o Grande Bazar do Porto/His Master's Voice. Efectivamente,

---

<sup>1</sup> Informações de Anjos de Carvalho.

Alte da Veiga grava em 1929, na sequência de um concerto na Corunha, aquando da sua estadia como diplomata, em que é convidado para gravar em Liverpool. Os doze temas que grava na cidade britânica têm um importante impacto na indústria discográfica de então, levando a His Master's Voice a convidá-lo, no seu regresso a Espanha, para gravar em Barcelona outros tantos temas da sua autoria.

"Pena é que, de tão vasto repertório gravado na segunda metade de 1929, apenas tenham chegado até nós - e até ao momento - quatro peças [...] Registe-se que a divulgação e comercialização em Portugal da sua discografia foi muito complicada, assistindo-se a um certo boicote por parte de algumas firmas nacionais de edição e comércio de discos, nomeadamente do Grande Bazar do Porto, representante da His Master's Voice no nosso país, pelo facto de Anthero ter gravado no estrangeiro" (Cravo, 2010: 83-84)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> in VENTURA, A. C. Quaresma [et al.]

2010 *Anthero da Veiga: Republicano, Guitarrista, Diplomata*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra - Departamento de Cultura.

### 1.3 O SÉCULO XXI

Embora com primeira edição em 1992, entra aqui na sequência cronológica a publicação de Eduardo Sucena, *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, pelo facto de ter a edição de 2002 (2ª) uma versão revista e aumentada. Erudito pertencente à prática do Fado de Lisboa, Sucena dedica o capítulo 11, *O Fado de Coimbra*, à canção coimbrã. Num discurso alinhado pelas ideias subjacentes à filiação Lisboa - Coimbra, aqui manifesto através de algum conservadorismo, centra-se em cultores de finais do século XIX, primeira metade de XX (Hilário; Lucas Junot; Bettencourt; Francisco Menano; Artur Paredes), sobre os quais adianta alguns dados biográficos e pormenores relativos às práticas, de forma pouco fundamentada. Termina com um claro manifesto contra o movimento estético dos anos sessenta, alertando para a fragilidade do conceito Canção de Coimbra (2002: p. 163-181).

No contexto actual dos estudos de metropolitanismo, em *Para uma História do Fado* (2004), Rui Vieira Nery dá um contributo essencial para a compreensão do Fado enquanto fenómeno cultural. Percorrendo cerca de duzentos anos, aborda o Fado não só na perspectiva nacional mas também transnacional, olhando a questão da *World Music*, trata a problemática das origens, salienta as transformações fixando os contextos políticos, sociais e culturais, a análise poética e musical, a importância dos registos fonográficos e as práticas performativas dos intervenientes que a vários níveis são a marca identificadora do género.

Justificando as particularidades do que, relativamente a Coimbra, adianta o designativo de "canção urbana estudantil", remete para estudos próprios e contextualizados. Sobre a questão da designação adoptada por Vieira Nery, e percebendo-se a percentagem maioritária da comunidade académica ligada à prática da CC, seria no entanto valorizador do discurso próprio, a referência à participação/influência da comunidade *futrica* na configuração das origens. É um facto que, embora Vieira Nery se proponha ao estudo do Fado na raiz da sua origem e desenvolvimento no quadro particular do seu *locus*, Lisboa, poderia, tanto que faz o enquadramento no contexto do que intitula *Primeiro Alargamento*, ter dedicado à CC

um grau de desenvolvimento superior, mais ainda pelo elevado conhecimento que do fenómeno, no seu todo, tem.

Do conjunto de publicações da primeira década do século XXI outras há a que, por escassa informação, demissão da abordagem ou conteúdo pouco relevante acerca da CC, se não dá aqui lugar de referência. São exemplo *O Futuro da Saudade* (2004), de Manuel Halpern, *Fado: Itinerários de uma Cultura Viva* (2008), de Mário Anacleto e *A Música de Junqueiro* (2009) com Coordenação de Henrique Manuel S. Pereira.

Fazendo parte da colecção Fotobiografias Século XX, *José Afonso* (2010), com textos de Irene Pimentel e direcção de Joaquim Vieira, traduz-se no livro primeiro após as publicações de Viriato Teles, José António Salvador, João Afonso dos Santos entre outros. Olhando o percurso de vida de José Afonso através de fotografias, cartazes, referências a discos, concertos e idiossincrasias, percebe-se a figura contraditória e marcadamente surrealista num retrato cronológico repleto de variadas informações.

Embora uma obra biográfica, porque de José Afonso se trata e da sua enorme ligação a Coimbra e à sua canção em tempos de relevantes transformações, entende-se aqui com lugar de direito pelas informações nela contidas. No início do capítulo *À Procura de Rumo*, observam-se algumas informações acerca do ambiente que rodeava os comportamentos académicos, nótulas históricas e referências a cultores próximos de José Afonso nas práticas performativas. Sobre a CC teria dito o cantor, assim se vê transcrito, que era "um folclore de elite, apesar de popularizado", adianta a autora que "Havia nesse tempo, segundo Afonso, "um duplo filão": por um lado, "o do fado de Coimbra, que, na sua fase de consolidação, chega ao esquema de duas quadras" e se cantava nas serenatas, e, por outro lado, "as músicas das "fogueiras", grandes manifestações populares" (Pimentel, 2010: 41). Sobre Edmundo Bettencourt, colega do pai e do tio de José Afonso em Coimbra, informa Irene Pimentel que "Embora nunca o tivesse conhecido, Afonso considerou esse antigo estudante de Direito e boémio "de longe o melhor de todos os fadistas de Coimbra" e, ao lado do guitarrista Artur Paredes, o grande renovador da canção coimbrã. [...] "o Bettencourt tinha imposto uma sobriedade muito grande", eliminando as "pieguices" e o "sentimentalismo"" (*idem*: 42).

Importante para o enquadramento histórico da CC, nomeadamente na transição dos anos 1950 para 1960, ano este em que José Afonso inicia uma abordagem diferente

com a gravação do disco (45 rpm) *Balada do Outono*, editado pela etiqueta Rapsódia (EPF 5085), encontra-se na obra, principalmente na primeira metade, um conjunto de informações e declarações que constituem valiosíssimo contributo para o conhecimento/esclarecimento das fases da canção coimbrã. Refira-se ainda aqui a passagem importante que, relatando o álbum *Fados de Coimbra e Outras Canções*, de 1981<sup>1</sup>, em homenagem a Bettencourt, ilustra o ambiente pós 25 de Abril no seio das manifestações académicas conimbricenses, transcrevendo testemunhos de Zeca Afonso:

"O próprio Afonso alegou então que, embora ressurgindo associado a "manifestações de revivalismo direitista", o fado de Coimbra não era de direita nem de esquerda, mas sim "um depósito de carácter cultural". [...] Além disso, como "o fado de Coimbra andava a ser utilizado para grandes *te deums* serenateiros com cantores de direita revivalistas", achara "que podia contribuir para desfazer esse equívoco" "lamentável" de o ligar "a opções reaccionárias". Bettencourt, por exemplo, não fora "revivalista nem reaccionário", mas "um verdadeiro inovador tanto na música do fado, como no plano literário, como ainda na interpretação"" (*ibid.*: 151).

*Ao Fado Tudo se Canta?* (2010) Daniel Gouveia responde numa obra plena de experiências enquanto compositor, poeta e intérprete do Fado, através de um relevante testemunho do conhecimento alargado que manifesta da comunidade fadista, analisando o fenómeno e simultaneamente ensaiando uma organização taxonómica do mesmo.

Abordando cuidadosamente as diferentes teses de origem na perspectiva teórica das práticas performativas (lusitana/celta, islâmica, trovadoresca, marinheira, africana, brasileira e sanjoanina), deixa aberta a conclusão pela probabilidade e improbabilidade que a falta de provas sustenta, acabando no entanto por discutir que, "se calhar, as raízes primordialmente portuguesas do Fado ainda não foram estabelecidas porque os folcloristas têm ignorado o Fado pelo urbanismo de que se reveste, e os estudiosos de fado têm ignorado o folclore pelo ruralismo deste. Uns e outros têm-se esquecido do portuguesismo comum a ambos" (2010: 31).

Sobre a CC, Daniel Gouveia demite-se do tratamento aprofundado por confessa falta de habilitação, deixando clara a visão da filiação: "Embora, de começo, o Fado

---

<sup>1</sup> Último trabalho que José Afonso faz com a etiqueta Orfeu, tendo sido acompanhado por Octávio Sérgio (guitarra) e Durval Moreirinhas (viola): LP 33rpm, Orfeu, FPAT 6011.

tenha ido de Lisboa para Coimbra, levado por estudantes cativados pelas componentes de boémia e transgressão tão caras à juventude, há diferenças estruturais de evolução que afastam bastante aquele que se canta na Lusa Atenas das características iniciais" (*idem*: 327), tendo no entanto, anteriormente, sobre a questão da erudição, declarado "a emancipação e evolução do género em Coimbra" (*ibid.*: 161). Contudo, o autor, numa breve abordagem comparativa, acaba por deixar um contributo importante para a caracterização do modelo coimbrão olhando os traços gerais.

Ainda em 2010, é publicada uma extensa obra/tese sobre a origem do Fado, *A Origem do Fado*, de José Alberto Sardinha, numa linha que pretende a valorização do romanceiro tradicional para sustentar a negação da exclusiva filiação urbana centrada em Lisboa. Relativamente à CC sente-se o mesmo abandono de tratamento justificado na origem comum, adiantando Sardinha que a sua evolução deu origem a sub-géneros, que não identifica, detendo-se como principal interesse nas adaptações centradas no património musical regional intercalado com os cantos dos ceguinhos levado pelos estudantes, e ainda na questão da adulteração/apropriação de autoria das canções.

Obra fulcral na abordagem ao fenómeno musical português, a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, com direcção da Professora Doutora Salwa Castelo-Branco, lançado o seu primeiro volume (A-C) em Janeiro de 2010, é um importante contributo para o conhecimento dos diversos domínios musicais nas suas particularidades e práticas expressivas.

Com entrada na página 215 e responsabilidade da equipa editorial da Enciclopédia, *Canção de Coimbra*<sup>1</sup> trata, assim se inicia a entrada, de "um conjunto diversificado de géneros e práticas musicais associadas sobretudo às tradições de sociabilidade da Universidade de Coimbra" (César, 2010: 215), salvaguardando a participação *futrica* e justificando a designação, em opção a outras apresentadas, principalmente pela não conotação exclusiva com o Fado de Lisboa.

---

<sup>1</sup> Em entrevista realizada no dia 3 de Março de 2011, no Instituto de Etnomusicologia, a Prof. Salwa Castelo-Branco referia no essencial que, o critério da designação, embora se não entenda completamente defensável ou consensual, sustentou-se nas opiniões do Prof. António Brojo e do Dr. António Portugal, para além de outras, que insistiam repetidamente na adopção do termo Canção de Coimbra enquanto mais abrangente e heterogéneo, relativamente aos estilos do género Coimbra, possibilitando assim a diferenciação com o congénere lisboeta (entrevista 14).

Se Hilário representa o princípio da autonomia na prática expressiva, por um estilo de colocação vocal semi-operático<sup>1</sup> principalmente valorizado nas sustentações finais da repetição dos dísticos<sup>2</sup>, liberdade rítmica e uso de notas agudas suspendidas com apoio no vocábulo *Ai*, que faziam a diferença para Lisboa, já o ganhar estatuto de referência autonomizadora da própria canção pode ter outra leitura. Por um lado, Hilário tanto tinha uma orientação performativa que se ligava estreitamente aos hábitos das práticas lisboetas (espectáculos em salas, reuniões etc.), como, ao estilo de marca lisboeta (décimas), teve produção poética. Por outro, e olhando os contemporâneos, pode inferir-se relativamente às práticas expressivas de Manassés de Lacerda, que não chegou a frequentar a Universidade, António Menano, Lucas Junot, e Paradela de Oliveira, a presença de um continuado estilo que viria sim a alterar-se com Bettencourt e, no aspecto instrumental, com Artur Paredes a partir dos anos 1920.

Embora a linha ideológica detractora do Fado de Lisboa alimentasse, servindo os seus propósitos, a figura do chamado Fado de Coimbra envolta numa atmosfera moralizante e de culta elite, é sabido que, até pelos anos de 1920, se continuou a interpretar em Coimbra o Fado de Lisboa e, o figurino, embora com uma elaboração musical de maior desenvolvimento harmónico, pouco diferente era. António Menano virá, como exemplo, a ser considerado um cantor de Fado de Lisboa (Nunes, 1999: 92). Por outro lado, e apontada a importância de Hilário como "primeiro grande defensor e divulgador da canção de Coimbra", estranha-se que não tenha sido objecto de entrada na Enciclopédia, tal como Ângelo de Araújo, compositor de manifesta relevância, preferindo-se um Alberto Ribeiro cuja figura, alheia ao meio, foi inclusivamente objecto de acesa discussão e penalização por parte da Academia, na sequência da sua participação no filme *Capas Negras* de Armando Miranda (1947), principalmente pelo facto de ter envergado o traje académico, capa e batina, da pretensa imitação das serenatas em algumas cenas e da promoção do filme através de vários espectáculos.

---

<sup>1</sup> A associação da terminologia vocal semi-operática à CC prende-se, efectivamente, com estilos interpretativos de cantores como Hilário e Manassés de Lacerda, influenciados pela música que se praticava nos circuitos de sociabilidade escolar conimbricense, tal como se vê justificado em Nery (2004), pelos repertórios da Tuna e Orfeon académicos e, possivelmente, pela necessidade de projecção vocal necessária às práticas serenais de rua.

<sup>2</sup> Sobre estes efeitos, e segundo informação de António M. Nunes, podem tomar-se como exemplo dois fados levados de Lisboa para Coimbra: o *Fado Sepúlveda*, gravado por Lucas Junot em 1927, e o *Fado Antigo* gravado por Paradela de Oliveira no mesmo ano, notando-se neste tema um notório decalque do *Fado das Mãos Pequenas* de Reynaldo Varela.

A editora SevenMuses MusicBooks L<sup>da</sup>, com direcção de Samuel Lopes, integra no universo do Fado a manifestação CC nas publicações bilingue (português/inglês) *Fado: Sempre! Ontem, Hoje e Amanhã* e *Fado Portugal: 200 Anos de Fado* respectivamente em 2008 e 2011.

Na publicação de 2008 encontram-se breves notas de passagem à realidade coimbrã relativamente às características, intervenientes e desenvolvimento, referindo a importância do Orfeon Académico enquanto principal divulgador do género no estrangeiro. Na página 78 reforça-se o que inicialmente (p. 20) fora dito sobre a questão da designação: "No denominado fado de Coimbra, pois os investigadores consideram antes canção podem encontrar-se três vertentes" (Lopes, 2008: 78). No que Lopes considera três vertentes (clássica; balada; trova), inclui Machado Soares na linha de António Menano (clássica) o que, observado o percurso e produção do cantor/violista/compositor, se não pode inteiramente concordar; Machado Soares é, na década de 1950, e em parceria com Adriano Correia de Oliveira, uma linha nitidamente seguidora das transformações de Edmundo Bettencourt e Artur Paredes. A publicação inclui nos quatro CD<sup>s</sup> que a acompanham *Fado Hilário*, por Luiz Goes<sup>1</sup> em gravação de 1976 cedida pela PolyGram Portugal (CD1), *Quando os Sinos Dobram*, por Augusto Camacho em gravação de 1958 cedida pela Valentim de Carvalho e *Balada da Despedida* por Fernando Machado Soares em gravação de 1986 cedida pela PolyGram Portugal (CD2), e *Balada de Outono* por António Ataíde em gravação de 2000 cedida por Quinteto de Coimbra-Casa de Fados L<sup>da</sup>.

A publicação de 2011, *Fado Portugal*, integra dois CD<sup>s</sup> designando o CD1 como *Fado Tradicional*, e o CD2 como *Fado Contemporâneo*. No primeiro CD inclui *Sé Velha*, cantado por Augusto Camacho, sem precisão de autoria e origem do registo<sup>2</sup>, e *Fado do Estudante*, de Machado Soares, gravado por Luiz Goes e Coimbra Quintet. O

---

<sup>1</sup> Luiz Goes grava *Fado Hilário* em Madrid com o Coimbra Quintet (1957), pela etiqueta Philips, EP 430 702 PE (Serenata de Coimbra1). As gravações do Coimbra Quintet representam um importante marco na divulgação/projecção internacional da CC.

<sup>2</sup> Transcreve-se a informação escrita cedida por Anjos de Carvalho: "Este fado de Coimbra foi gravado pela primeira vez por Augusto Camacho Vieira, em 1958, acompanhado à guitarra por Petrólio Ricciulli e Egas Berrance e à Viola por Carlos Figueiredo, autor da música (disco COLUMBIA, ML 177 - CP1090-1, de 78 rpm). Como título figura apenas SÉ VELHA mas, na edição musical, que é anterior à gravação, o seu título era ADEUS SÉ VELHA."



CD2 inclui *E Alegre se Fez Triste* cantado por António Ataíde<sup>1</sup>. Esta, que se pode considerar edição "alargada" de *Fado: Sempre! Ontem, Hoje e Amanhã*, aumenta a informação relativa à CC voltando à questão da não consensualidade da designação, temáticas, estrutura musical, desenvolvimento e cultores, incluindo notas biográficas de Augusto Camacho, António Ataíde e grupo Coimbra Quintet, particularidades do instrumentário e práticas performativas.

No ponto que dedica a Casas de Fado em Portugal inclui, em Coimbra, o espaço *àCapella* (centro cultural *àCapella*), antiga capela de Nossa Senhora da Victória, sita na outrora judiaria de Coimbra, hoje Rua Corpo de Deus, local onde, desde Junho de 2003, o projecto Quinteto de Coimbra-Casa de Fados L<sup>da</sup> pretende divulgar (comercialmente) sobretudo a CC. A questão Casa de Fado não é pacífica em Coimbra como se pode depreender do artigo publicado no jornal *Diário de Coimbra* de 27 de Setembro de 2010, *Porque não há Casas de Fado em Coimbra*, assinado por Jorge Cravo, historiador, cantor, compositor e estudioso da CC. Tecendo considerações sobre a origem do termo e abordando a realidade evolutiva em Lisboa, Cravo, terminando o artigo, interroga/afirma:

"E, quando o Fado chegou a Coimbra, por meados do século XIX, onde se cantaria? na imensa literatura de antigos estudantes há referências a noitadas em várias tabernas da cidade, onde o Fado a certa altura também se ouvia, mas nenhuma originou uma Casa de fados. Porquê?

É preciso ter presente que o Fado nunca foi importante em Coimbra. Nunca aqui existiu enraizado nas suas gentes. Aqui a Canção era outra e o seu imaginário diferente. Procurar introduzir a Canção de Coimbra numa "casa de fados" é contranatura" (Cravo, 2010).

Ainda sobre esta problemática, e referindo Luiz Goes (o grande cultor/mentor enquanto linha orientadora da expressão performativa de Jorge Cravo), leia-se também a sua opinião em entrevista ao mesmo jornal (*Diário de Coimbra*), de 24 de Maio de 2007: "Eu não tenho absolutamente nada contra. O que eu exijo é a qualidade na

---

<sup>1</sup> Este tema, sétimo do CD *àCapella*, gravado pelo Quinteto de Coimbra em 2009, tem edição de public-art, 30109. A atribuição da autoria musical não é consensual. A publicação que se refere, assim como outras, faz constar Francisco Martins, o CD *àCapella* regista António Portugal à semelhança da gravação de António Bernardino, em 1969, no EP *Guitarras do Meu País*, 45 rpm da Orfeu, ATEP 6557, podendo ainda encontrar-se a atribuição a José Niza na obra *Adriano Correia de Oliveira: Vida e Obra*, de Mário Correia (1987: 157).

exibição da Canção de Coimbra. Se forem coisas bem feitas, não sou nada contra. Desde que seja feito com dignidade e que haja a preocupação da qualidade, penso que é um excelente meio de não deixar morrer a Canção de Coimbra. Porque é que não há-de haver um sítio onde ouvir a Canção de Coimbra? O àCapella tem tido essa dignidade"<sup>1</sup>.

Das publicações internacionais distribuídas por livros e artigos diversos em que o Fado é objecto de tratamento, ou que a ele exclusivamente se dedicam, considera-se a abordagem à CC pouco relevante como é o caso de *Le Fado* de Agnès Pellerin (2003: 68-70), a entrada em *World Music: Africa, Europe and the Middle East*, Vol. 1 (1999: 229-230), com responsabilidade de Paul Vernon com origem na sua obra *History of the Portuguese Fado* (1998) e a tese apresentada à Faculdade de Artes da Universidade Checa Masarykova, no Departamento de Línguas e Literaturas Românicas - Português Língua e Literatura, por Kamila Koncová com o título *A Canção do Fado: Uma Música e Várias Raízes*.

Concretamente centradas na CC, são de referir a tese de Licenciatura em Língua e Literatura Estrangeira *O Fado e Coimbra: Música, História e Tradições*, traduzida para português, apresentada à Universidade Ca'Foscari de Veneza por Lia Contesso, e a obra *Il Fado di Coimbra* de Carlo Giacobbe.

A tese referida, apesar do título, aborda também aspectos relacionados com Lisboa, fazendo muitas vezes paralelismos com alguma incongruência numa aleatoriedade de ideias que demonstram pouco domínio dos fenómenos. Apoiada em lugares comuns, erros e pouco fundamento das referências, é um trabalho sem particular interesse para a CC.

*Il Fado di Coimbra* (2008), de Carlo Giacobbe, jornalista, docente universitário e cantor, fundador em Roma do grupo *Fado entre Rios* que pretende divulgar a cultura musical portuguesa, faz-se acompanhar de um CD com 16 temas repartidos por canções e guitarradas. Fundamentado num quadro teórico que, como é observável na bibliografia, se centra sobretudo em algumas publicações, escassas, dedicadas ao Fado lisboeta, discorre sobre as questões Lisboa-Coimbra no que diz respeito à boémia e cultura, aspectos relacionados com o Estado Novo, praxe e cerimónias académicas,

---

<sup>1</sup> in suplemento ao jornal *Diário de Coimbra* de 24 de Maio de 2007, com o título *Fado de Coimbra*, e textos assinados por Ana Margalho, Carlos Santos e Joana Martins.

guitarra e guitarristas e intérpretes da CC na ligação com notas biográficas e aspectos performativos. Da generalidade da obra transparece mais um relato de "paixão por", do que um ensaio de rigor jornalístico/científico.

Giacobbe começa por se identificar com a CC como subgénero de Lisboa, assumindo o termo Fado em oposição a canção, balada, entre outros, numa linha que define como inclusivista, exagerando ao colocar a CC na situação de uma prática desconhecida para a maioria: " Ciò premesso, cominciamo col dire che il *fado* di Coimbra, una sorta di sottogenere di una musica quintessenziale del Portogallo, è quasi del tutto sconosciuto ai più, compresi gli specialisti che con approccio transnazionale studiano la musica popolare e le sue quasi infinite germinazione" (2008: 20).

No final do capítulo sobre os motivos e lugares da CC, Jacobbe dá exemplo da canção *Coimbra* como um Fado de Coimbra e não um Fado de Lisboa dedicado à "cidade rival", questão já atrás esclarecida. " A questo proposito, non deve trarre in inganno il fatto che in molti locali di Lisbona capitì con frequenza di ascoltare la celeberrima canzone dedicata a Coimbra, dal titolo *Avril em Portugal*, da me già ricordata. Qui però si tratta di un fado di Coimbra divenuto un hit della world music anche oltre i confini lusitani, soprattutto per merito di Amália Rodrigues, e non di un fado lisbonese dedicato alla città rivale" (*idem*: 66).

Outras imprecisões se encontram, principalmente no que ao repertório diz respeito, no capítulo em que trata a temática de alguns temas, sobretudo ao nível das autorias. Em *Fado da Praia* (p. 135) atribui letra e música a António Menano quando, a primeira quadra é de Augusto Gil, e da segunda que apresenta se não conhece autoria. Este Fado teve edição musical da Sassetti & C<sup>a</sup>, com capa de Stuart de Carvalhais, incluindo uma terceira quadra de Horácio Menano: *Perguntas-me o que é morrer/meu amor, minha alegria/Morrer é passar um dia/Todo inteiro sem te ver*. António Menano gravou, com outra letra, em Paris, pela etiqueta Odeon, 187.501 (1927). Sobre o *Fado das Águias*, que apresenta com autoria (letra e música) de José Afonso, também aqui se nota a problemática das informações incorrectas nas várias edições discográficas que, atribuindo-se-lhe crédito, são normalmente fonte de consulta. Contudo, e contrariamente ao que todas as edições de José Afonso anotam, a letra da primeira quadra é de Camilo Castelo Branco, a da segunda de Fernando de Lemos Quintela e a música tem

possivelmente origem tradicional embora atribuída a Manassés de Lacerda Ferreira Botelho. Acerca deste tema leia-se a informação escrita cedida por Anjos de Carvalho:

"José Afonso, sendo ainda estudante, gravou este fado em 1952, sob o título "FADO DAS ÁGUIAS", acompanhado à guitarra por António Brojo e António Portugal e, à viola, por Aurélio Reis e Mário de Castro (disco MELODIA, 15.097, de 78 rpm). No citado disco, e nas subseqüentes reedições deste fado, consta sempre o nome de José Afonso como autor da música e da letra, o que é comprovadamente falso. Gravação disponível em *extended play* (MELODIA, EP-85-5, editado em 1972; ALVORADA, MEP 60050) e em *long play* (LP ALVORADA, LP-04-17; ALVORADA, ALD 503; AQUILA, AQU 02-52); também em *compact disc*:

- CD José Afonso – De Capa e Batina, MOVIEPLAY, JA 8000, editado em 1996;

- CD Fados e Guitarradas de Coimbra, MOVIEPLAY, MOV. 30.332/A, editado em 1996;

- Col. Um Século de Fado/EDICLUBE, CD Nº 6/Coimbra, EMI 7243 5 20640 2 1, editado em 1999;

A música deste fado gravado por José Afonso é a do antigo FADO DAS LÁGRIMAS (*Oh fonte que estás chorando*), que tem três quadras de Camilo de Castelo Branco, e que foi cantado por Manassés de Lacerda e por este gravado com acompanhamento de piano, disco que se encontrava à venda na 2ª metade do 1º decénio do Séc. XX (Disco da Companhia Francesa do GRAMOPHONE, Nº Cat. 62385)" (Entrevista 1).

Ainda sobre a autoria da música, recente informação de António M. Nunes por via de rectificações a ele transmitidas através de um informante lisboeta, clarifica a questão da autoria da música atribuindo-a com maior precisão a João Black:

"Com efeito, o FADO BLACK, ou FADO JOÃO BLACK, foi composto entre finais do século XIX e inícios do século XX pelo conhecido fadista ativo em Lisboa **João Black** (1872-1955), vindo referenciado nos inventários de fados publicados por Tinop (1903) e Alberto Pimentel (1904).

Desconhecemos partitura manuscrita ou impressa do FADO BLACK, sabido que foi gravado pelo fadista Alberto Costa no disco de 78 rpm Columbia J 638, em agosto de 1926. Na etiqueta do fonograma consta o nome de "J. Black" como autor da música. Cotejando ambas as composições (a lição lisboeta e a lição conimbricense) constata-se que a primeira parte da melodia é semelhante, donde o concluir-se que o cronologicamente precedente FADO BLACK era conhecido de Manassés de Lacerda e influenciou decisivamente a obra que viria a ficar conhecida em Coimbra por Fado das Lágrimas/Fado das Águias. Face aos factos apurados, fica demonstrado que a música do Fado das

Lágrimas deve ser considerada uma variante do Fado João Black, cujo autor é o próprio João Black"<sup>1</sup>

O CD que acompanha o livro, com voz do próprio autor e acompanhamento de Ricardo Dias (guitarra) e Pedro Lopes (viola), não se entende, no aspecto vocal, como o melhor contributo para o conhecimento da CC, no sentido em que, como facilmente se percebe da audição, um *outsider*, por mais não nacional, dificilmente transmite o sentido estético do género. Vale a excelente interpretação dos instrumentistas que fazem parte dos novos valores da música coimbrã. Abordagem semelhante, com o interesse da participação de Al Di Meola, foi feita pelo músico grego Georgos Dalaras na edição do LP *Latin*, Minos 671/2 (1987) em que gravou o Fado Corrido de Coimbra cantado em Português. Integrado no concerto Red Hot + Lisbon, acompanhada por António Chaínho, a cantora canadiana Kathryn Dawn Lang faz igualmente o exercício de interpretação da CC, neste caso com *Fado Hilário* também cantado em português.

---

<sup>1</sup> NUNES, António Manuel - *Fado das Lágrimas*. [Em linha]. Coimbra: 2012. [Consult. 17 Nov. 2012]. Disponível em: <http://guitarrasdecoimbra2.blogspot.pt/2012/11/fado-das-lagrimas.html>

## 2. O DISCURSO NA PERSPECTIVA DA SUA GÉNESE, CULTO E DEFINIÇÃO: ABORDAGEM ENDÓGENA

Os referidos dois momentos da segunda secção, com uma prática discursiva de crescente carácter endógeno, podem igualmente estruturar-se em dois grandes eixos acrescidos de um conjunto de situações pontuais de discussão pública (*blogs*; imprensa; conferências), interferências da indústria fonográfica e trabalho de *outsiders* interessados:

- Relatos memorialistas e contribuições para a história da CC.
- Pequeno grupo de intelectuais (cultores ou não) preocupados com a realidade histórica e/ou discussão dos processos de construção e identificação, terminologia e definição.

Até à década de 70 do século XX desenvolveram-se, endogenamente, as práticas discursivas da CC exclusivamente insertas em breves passagens românticas nas publicações de carácter memorialista, relatos orais, códigos estéticos e marcas ideológicas transformadas em crenças mitificadas, e no que se pode entender por discursos "ocultos" centrados principalmente nas renovações/transformações operadas pela dupla Edmundo de Bettencourt - Artur Paredes e o envolvimento do paradigma *presencista*<sup>1</sup>. É com Divaldo Gaspar de Freitas e Afonso de Sousa, e deste os textos que serviram as comunicações nos Seminários do Fado de Coimbra (1978-1998), que se inicia propriamente um discurso preocupado e apoiado num levantamento sistemático de fontes, fundamentado num conceito de partilha centrada nos valores da confrontação.

---

<sup>1</sup> A revista *Presença/Folha de Arte e Crítica* surgiu em Coimbra em 10 de Março de 1927, iniciando-se com publicação quinzenal, passando a mensal até ao seu fim em 1940 num total de 54 números, tendo como fundadores José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca. O movimento da *Presença* caracterizava-se por uma atitude crítica livre no combate à rotina e ao academismo, pela valorização do individual sobre o colectivo e pela análise introspectiva, liberta de retóricas, na supremacia do psicológico ante o social (Barreiros, 1976: 418-420).

É conhecida a proximidade relacional com a música (não fosse Lopes-Graça uma “presença”) dos mais destacados presencistas: “Casais Monteiro chegou a receber aulas de piano na sua infância, interessou-se pelo ensaio sobre música e sempre esteve atento às novidades do panorama musical português; por seu turno, José Régio e Gaspar Simões eram melómanos sinceros. O amor que sentia pela música Vitorino Nemésio é conhecido, tendo-se reflectido na sua obra, e o mesmo pode ser dito a propósito de Jorge de Sena” (Cascudo, 2013: 28).

Dos livros de memórias, salvaguardando a sua primeira função, ressaltam com frequência notas que, *en passant*, contribuem significativamente para as achegas ao conhecimento da CC. Contudo, e na perspectiva do real valor das informações, mantém-se presente que "As imagens não são armazenadas sob a forma de fotografias fac-similadas de coisas, de acontecimentos, de palavras ou de frases. [...] Todos nós possuímos provas concretas de que, sempre que recordamos um dado objecto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a nossa idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem" (Damásio, 2011: 141-142).

## 2.1 RELATOS MEMORIALISTAS E CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA

Em *Tempos de Coimbra* (1ª ed. 1925), de António Cabral, estudante de Direito nos anos 1880, encontra-se dissimuladamente uma abordagem às origens do Fado, situação pouco frequente nos vários exemplos consultados. Dedicando o capítulo VI a um fado que escreveu sobre uma quadra glosada em décimas, como crítica aos professores, prática frequente nesta altura, Cabral descreve romanticamente a paisagem coimbrã, as práticas das serenatas de rua do tipo *passa-calles*<sup>1</sup> em desgarradas e, curiosamente, ao "recordar as mágicas guitarradas das noites divinas de Coimbra [trata o Fado, deixando hipótese de origem, como] o fatalismo, que arrefece o ânimo daqueles portugueses, em cujas veias gira o sangue dos árabes, traduzido em música [...]; a índole afectiva e sentimental da nossa raça, [embalados] na guitarra, com aquela toada, que faz lembrar a dos alaúdes mouriscos." (1962: 183). E na apresentação do Fado, que retrata as relações académicas de então, transcreve-se de Cabral:

"Foi a esta série de Doutores conspícuos e sábios que dediquei o Fado, a que chamei *Fado dos lentes* [...]. Apresento-o como documento indicativo das relações de estudantes e lentes, discípulos e mestres:

Canta o Calisto asneiras,  
Na aula de Natural;  
Diz o Seco baboseiras,  
No quinto ano, em Penal

### I

Logo no primeiro ano,  
Canta o Bernardo o Direito,  
E diz: Estou satisfeito!,  
N'um 'stenderete em Romano.  
O Pedro - o grande tirano,  
Apenas diz borracheiras,  
E, com mui brutais maneiras,  
Canta os *Direitos civis*,  
Canta as *Finanças* Assis,  
*Canta o Calisto asneiras.*

---

<sup>1</sup> Este tipo de práticas são frequentemente relatadas em registos anteriores, como se pode ler em *Bohemia de Coimbra* (1899), de Alfredo Pratt: "N'estas noites também, sendo ellas amenas, mais ou menos luarentas e convidativas, é que se succedem, nas mais serenas das esturdias coimbrãs, aquellas serenatas alegres, em que grupos errantes de bohemios, capas aos ombros traçadas, cabello a ondular com as brizas e guitarras ao peito, frementes, elles ahi vão a cantar e a tocar, a improvisar, como o Hylario o fazia..." (1899: 246).



## II

Depois de comer dois lanches,  
E de nos citar Rogron,  
Marcadet e Duranton,  
Canta tolices o Sanches.  
Vem de lá o Pina Abranches  
Co'a ciência industrial,  
E cantigas, bem ou mal,  
Canta o Pedrosa *Petis*,  
Como as que o Calisto diz  
*Na aula de Natural*.

## III

Por vir muito incomodado,  
O *Velho*, co'reumatismo,  
Vai cantar Positivismo  
O Garcia afrancesado...  
O bom Laranjo, coitado!  
Maçador com'as frieiras,  
Canta várias pepineiras;  
Canta tolices Zé Brás,  
Canta o Praça o que lhe apraz,  
*Canta o Seco baboseiras*.

## IV

P'ra cantar o cantochão,  
Há padres na Faculdade:  
O Chaves, que é o deão,  
É quem rege a sociedade.  
Pita, todo castidade,  
Também canta menos mal,  
E Cândido, homem leal,  
A cantar jamais é peco,  
Quando representa o Seco,  
*No quinto ano, em Penal" (idem: 188-190).*

Em *Vida Errada: O Romance de Coimbra* (1933), de Fernando Correia, crónica romanceada da vida académica coimbrã, encontra-se a particularidade *sui generis* da constante referência ao Fado cantado por *futricas*, principalmente mulheres, o que pode deixar transparecer a fase decadentista vivida no seio da Academia.

O início do romance, descrevendo a viagem de comboio Leiria-Coimbra do *caloiro* Luiz Augusto, reflecte as relações sociais estudantes-*futricas* e as práticas frequentes da canção por parte destes últimos:

"E, ao chegar o combóio, entraram para a primeira carruagem, onde iam dois rapazes a dormir, estendidos, e que se encolheram um pouco, mal acordados, para lhes dar lugar, voltando logo a adormecêr. [...] Os passageiros de tôda a carruagem - peixeiras e serradores em grande parte - iam todos em pé, atentos a uma rapariga que cantava, numa voz linda, o fado então em voga:

Ó águia que vais tão alta  
Por essas serras além,  
Leva-me ao céu onde eu tenho  
A alma da minha mãe. [Fado das Águias]

Acompanhava-a um rapaz à guitarra e outro à viola. [...] Os dois rapazes continuavam a dormir. [...] Era a última mudança. Luiz Augusto, ao fazê-la, sentiu-se mais que nunca comovido. Os rapazes que tinham vindo a dormir desceram também. Eram estudantes. Eram veteranos. A um deles reconheceu-o, como um dos que vira em Leiria com a Tuna, mas não lhe falou" (1933: 22-25).

Outra passagem do romance descreve bem o tipo e resultado das relações dos estudantes, referenciando novamente a prática do Fado pelas mulheres de Coimbra:

"Olha Emília, hás-de cantar o fado aqui do senhor doutor Candeias, para êste senhor doutor ouvir...  
[...] - Sabes de quem ela é filha? - Do doutor Lopes, lente de Medicina. Foi o final dum romance do seu tempo de estudante, em que a heroína foi uma irmã da *D. Glória*.  
- A minha Arminda, que Deus haja, coitadinha, que se matou no dia em que êle casou, com uma data de fósforos que enguliu..." (*idem*: 80-81).

Aludindo à festa das *fogueiras* de S. João, continua a observar-se o relato de figuras femininas a cantar o Fado e, neste caso concreto, a declaração da sua prática no contexto da festa *futrica*: "Quando a Cárminho cantou o *fado* a primeira vez, ia tendo um conflito sério com um *futrica* da Baixa que estava a desdenhar da voz da rapariga" (*ibid.*: 93).

A proibição das serenatas ditas de "galanteio", durante a primeira República e Estado Novo, por perturbação noturna, "Foi um golpe mortal nas tão faladas serenatas de Coimbra, que para sempre ficavam a viver no coração das meninas que as ouviam.

[...] Tudo isto morreu. A meia noite é a hora suprema de recolher e depois dela, acabaram também as ceias, as zaragatas, as discussões, o fado e tudo mais que pudesse contribuir para a continuação do espírito boémio, que atravez de todos os tempos pairou sôbre Coimbra" (Nobre, 1937: 17).

A referência à proibição das serenatas também se encontra descrita em *Costumes Académicos de Antanho* (1950), de Diamantino Calisto, estudante de Direito nos anos 1905, contrapondo o autor o passatempo predilecto que então facultavam, à estranheza da excepção da prática nos anos seguintes: "Em 1931, data das bodas de prata do nosso Curso, na reunião que então se efectuou em Coimbra [...] para relembrar o passado das serenatas, com a devida autorização das autoridades civis-militares, organizou-se uma, de que eu fazia parte tocando violão, que percorreu algumas ruas da Alta e entre elas a da Trindade" (1950: 99-100).

Carminé Nobre, em *Coimbra de Capa e Batina* Vol. I e II (1937-1945), relata igualmente o que foi em 1931 a criação do Fado Académico de Coimbra (FAC), organismo associativo fundado por Jorge de Moraes (Xabregas), Albano de Noronha, Serrano Batista, Alexandre Sá Carneiro e Felisberto Passos entre outros cultores, que pretendia a valorização da CC então numa manifesta decadência:

"O grupo tinha um interêsse profundamente romântico. Xabregas, com a sua eterna fé por esta terra ribeirinha, pretendia criar uma escola de cantores e guitarristas ao jeito coimbrão. Profetizava que um dia, deixaria de haver rouxinóis a cantar baladas de amor e de saudade. Apesar dos seus esforços, o "Fado" morria de dia para dia. E tanto assim era, que chegaram a faltar cantores e como guitarrista ficou o Xabregas agarrado à sua guitarra e à alma de Coimbra" (1945: 176).

Efectivamente o FAC, não sendo uma verdadeira escola e dividindo-se na organização de bailes e torneios de bridge<sup>1</sup> na Associação Académica vê, em 1937, aprovada a proposta para a organização de um grupo cénico que virá a dar origem ao actual Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra: "A 27 de Junho de 1938, no Teatro Avenida, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra apresenta-se, pela 1.<sup>a</sup> vez, em público em récita de gala. Terminava o *Fado Académico* e nascia o TEUC" (Lamy, 1990: 237).

---

<sup>1</sup> Conf. (Soares, 1985c: 291).

Em artigo na revista *Rua Larga* (1959), António José Soares clarifica a realidade da existência e insucesso do FAC: "Ainda que nos pareça um autêntico paradoxo, o certo é que durante os últimos anos do "Fado Académico" não apareceram em Coimbra estudantes capazes de cantarem o fado em saraus" (1959: 296). Contrariando algumas opiniões sobre a prática do Fado de Lisboa nos meios académicos conimbricenses, pode ainda ler-se na nota final do artigo de A. J. Soares:

"E para terminar estas notas sobre a vida do Fado Académico em 1934, resta apontar factos curiosos:

1 - O cantor que se apresentava nos Saraus do Orfeon em 1934, era o António Vaz, actual Governador Civil de Lisboa, que cantava fados... de Lisboa...! (*idem*: 298).

Sobre o fim do FAC e a forma pouco clara como acaba dando lugar ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), António Manuel Nunes levanta como hipótese a explicação que se transcreve:

"Carneiro Pacheco, Ministro da Educação ao tempo, que tinha uma posição anti-fadística considerando o Fado um produto social menor, não estava portanto de acordo que existisse na Universidade de Coimbra um organismo chamado Fado e, desta forma, deu instruções ao Reitor e ao presidente da Associação Académica de Coimbra, na altura uma Comissão Administrativa nomeada com membros da confiança do Governo, para que se fechassem as portas do Organismo. Os estudantes, para não fecharem as portas e entregarem a chaves, criaram um novo Organismo chamado Teatro dos Estudantes e passaram praticamente todos para lá, construindo assim o primeiro TEUC" (Entrevista 15).

Se outras consequências não resultaram do projecto FAC, naquilo que era seu propósito inicial, ficou o TEUC a quem Paulo Quintela deu cunho erudito na abordagem inicial ao teatro clássico português, e a inclusão pela primeira vez da mulher, em 1937, na vida académica portuguesa, como integrante de um organismo. Foram seus "os seguintes elementos: Madalena Coelho de Almeida, Madalena Donas Botto, Maria Augusta Marques, Maria José Martins, Maria José Oliveira, Cidália Rodrigues Gomes, Carolina de Assunção Soares, Berta Fausta de Moraes Costa e Mariberta Carvalhal, alunas da Faculdade de Letras (Nobre, 1945: 177).

Ainda em Carminé Nobre, estudante em Coimbra na década de 1920, pode perceber-se a presença do mito hilariano como "passagem de fronteira" para as práticas

vocais da CC: "E lá ia êle verificar se o rapaz dava Hilário. Era a craveira máxima do Leandrinho. Em um cantor dando Hilário, tinha carta de alforria para fazer serenatas" (*idem*: 61).<sup>1</sup>

Do discurso que pontualmente vai entrando nas memórias, abordando as práticas e/ou conceitos da CC, pode entender-se a perspectiva dos que, embora não cultores, partilhavam as expressões performativas. Albino Rodrigues de Souza, estudante de Medicina entre 1918-1924 resume, em passagem de *Estudante Bargante* (1945), a caracterização dos primeiros anos do século XX nas práticas da CC: "O romantismo doentio, fatalista - à António Nobre - do Hilário, ficara já bem para trás. A plêiade ilustre dos Menanos, que criara o fado-canção, que conseguira popularizar e levar até às *fogueiras* as suas estrofes, dera o seu último representante. Edmundo Betencourt - e com êle o Paredes guitarrista - pontificava agora, arredando o fatalismo doentio, dando ao fado vivacidade, lirismo" (1945: 244).

Serrão de Faria, estudante de Direito entre os anos 1900-1905, deixa no seu relato de memórias, *À Porta Férrea* (1946), elementos para a configuração da comunhão de práticas entre a canção lisboeta e coimbrã no início do século XX, percebendo-se mais uma vez a carga interventiva da mulher de Coimbra no universo da canção que aos académicos homens pertencia. Prosando sobre o episódio que leva João Magrinho a abandonar Coimbra e estabelecer-se com restaurante em Lisboa, descreve como Idalina, *tricana* de Coimbra e cantadeira de Fado, passa de simples mulher da *Baixa* a vedeta de Lisboa, alcançando o êxito necessário para o sucesso do comércio:

"Então era o fado das rascoas e vadios da Mouraria, o luxo fidalgo, de doentia elegância que subia em melopeia no galarim da moda, cantando desgraças e amores podres pelos salões aristocratas e casas de chá.

Mas o fado de Coimbra era de outro tom cancionante a suspirar ais distantes em tremuras garganteadas, [...] que seria a grande novidade a cocegar curiosidades aos lisboetas.

Vicente Pindela lembrou ao Magrinho sessões de fado de Coimbra, a rigor, cantado por uma *tricana*.

Idalina foi crismada em *Fernanda* - a castiça *tricana* de Coimbra... *terra de amores* [...] E o fado foi sangue que insuflou vida às avariadas finanças do restaurante.

Magrinho engordou, e Idalina foi rouxinol" (1946: 222-223).

---

<sup>1</sup> Leandrinho, de seu nome Leandro, era estudante de Direito, negro, que Nobre aponta como bom guitarrista. Não se conhecem referências exactas a este estudante nas práticas musicais de então.

Em *A Coimbra Académica do meu Tempo* (1948), de Jorge de Seabra, estudante de Direito nos anos 1915, o capítulo V insere um ponto sobre o Fado: *Variações sobre o Fado*. Tecendo considerações sobre os ataques a que a canção vinha sendo sujeita, defende o que caracteriza como "imprescindível prato de resistência das folganças académicas", questionando com algum humor a existência de alguns nomes se perdidas as práticas artísticas:

"Sem o *rico fadinho*, o que seria dos Menanos, dos Góis, dos Bettencourts, dos Paredes e *restante rapaziada de uma cana*? Escrever a história da China? Amolar tesouras e navalhas? Nessa é que eles não caem! Já atingiram o limite de idade para *tamanhas ratices*.

[...] Banir o rico fadinho! Arrasar a *melhor jóia* que Coimbra possui desde tempos recuados!

Até as *pedrinhas di a calçada* se levantavam para correr com os niconoclastas!..." (1948: 150-153).

Os relatos memorialistas não serão certamente, pelo seu carácter saudosista, portadores de omissões e sobrevalorizadores das vivências, a fonte mais significativa para a compreensão de determinados fenómenos visto que:

"A memória quando se assume como fonte de história e quando instrumento de um pensamento historizante, é um elo frágil da múltipla e complexa realidade, tal é o processo social no tempo, analisado noutra tempo e noutra contexto. [...] a memória é um elemento entrópico na criação da dispersão, de degradação e desintegração, de lacunas. Importa, pois, delimitar as imprecisões que suscita e conter as inúmeras abrangências que desperta.

Muitas vezes a memória, que se alberga em pacíficas páginas de editor ou que repetidamente é alarde de destro rapsodo, regista um dever-ser, um desiderato, e escamoteia o real. Nenhum terreno é mais propício à voluntariosa falácia ou à inapercebida erosão dos contornos e conteúdos; mas nenhum terreno será mais fértil na recomposição de intraduzíveis sensações, de "climas", de momentos inacessíveis ao *quid* racionalizante" (Carvalho, 1990: 339-340).

Contudo, e no que diz respeito aos ritos iniciáticos e de passagem, códigos de convivência da comunidade estudantil, vivências praxísticas, comportamentos relacionais amorosos, licenciamentos sociais, culturas notívagas e idiossincrasias, "através das memórias podemos penetrar na sensibilidade que a "época" ou o "momento" geram sobre si, alheios à quantitativa história dos algarismos, libertos da escrava condição das estatísticas" (*idem*: 340), percebendo a complexidade do

paradigma da saudade como se pode depreender da passagem de António de Almeida Santos em *Coimbra em África* (1952), memórias da viagem do Orfeon Académico a África em 1949:

"Sim, muita coisa mudou em Coimbra... Outros costumes se ergueram das cinzas mortas dos hábitos do passado. E o estudante continua estudante, a tricana, tornada símbolo, continua tricana, as Repúblicas continuam abertas e barulhentas a ditar as leis ao bairro em que o destino as ergueu, as serenatas continuam a ecoar como cânticos litúrgicos nas naves do silêncio das noites e nas sombras do Arco de Almedina as "troupes" continuam a fazer a vida negra aos caloiros, noviços do convento do sonho.

Mas ainda quando tudo isso não fosse consoladoramente verdade, ficaria sempre o refúgio de que Coimbra é uma realidade diferente da sua própria materialização. Coimbra não está dependente de meia dúzia de linhas, de costumes ou figuras. Transcende a estética, a tradição, o folclore. É uma entidade de essência humana, inapreensível e incontrolável. É mistério, é segredo, é duende dos palácios confusos da sensibilidade. Mais que uma terra semeada de Repúblicas Académicas, é a solidariedade fraterna que une os rapazes da mesma República. Mais que uma terra de poetas, artistas e cantores, é a própria poesia, a mesma arte, a sublimidade do canto. Coimbra é saber ser irmão sem deixar de ser homem" (1952: 265).

Dos discursos memorialistas que se vão desenvolvendo durante o século XX, apesar da sua linha de orientação saudosista e trivial, é possível pontualmente retirar elementos particulares que vão construindo o perfil do fenómeno CC na sua diversidade. A *Serenata*, elemento simbólico mais referenciado e caracterizador da mística coimbrã, percorre o alinhamento discursivo dos relatos na descrição de momentos tão românticos quanto humorísticos.

Rafael Salinas Calado, estudante de Direito nos anos 1911-16, dedica o ponto treze do primeiro capítulo de *Memórias de um Estudante de Direito à Serenata*: "Não havia nada, mais tipicamente académico e coimbrão, que uma serenata de estudantes. [...] Raras vezes o cantador ou o tocador eram interessados na "diligência". [...] A serenata era um preito discreto, em que não se cantavam mais que três ou quatro quadras, sempre internacionais e sempre lindas" (1961: 68). O conceito de internacionalidade usado por Calado sobre a prática da *Serenata* dever-se-á certamente à generalidade/universalidade das temáticas poéticas como se poderá depreender do que adiante descreve:

"Cantavam-se quadras em que o amor-madrigal, o amor-paixão nascente, ou o amor-desespero eram o motivo principal da canção. Noutras, cantava-se o amor-eterno, em palavras de ternura humilde, calmas e graciosas:

Dizem que ela envelheceu  
Mas, p'ra mim é sempre linda,  
Há astros, mortos no céu  
E a gente, vê-os ainda" (*idem*: 68-69).

Em *Coimbra Minha* (1989), de Camilo de Araújo Correia estudante de Medicina nos anos 1940/50, no capítulo *Serenata Interrompida*, configura-se mais uma opinião caracterizadora da *Serenata*: "As serenatas eram de dois tipos: "Tipo geral", digamos assim, em que a música e a letra eram conhecidas, só mudando a janela iluminada e os olhos em fogo ao fundo do beco e "tipo particular", de música conhecida, mas de letra feita especialmente para cada menina rebelde. [...] - Arranja-me uns versos para *A água da fonte é louca!*<sup>[1]</sup> - fado, nessa altura, muito em voga" (1989: 37). Pode daqui depreender-se, também, a particularidade de se encontrarem muitos exemplares com letra diversa e/ou alterada.

João Conde Veiga, estudante de Direito nos anos 1950, contemporâneo de José Afonso e António Portugal, entre outros, tocador de viola e letrista<sup>2</sup>, publica em 1993 *Coimbra Para Ser Coimbra* onde, à semelhança de Araújo Correia, deixa informação sobre as práticas das *Serenatas*: "Eu me lembro bem que, uma vez por ano, no princípio de Maio, fazíamos uma serenata quando as árvores cheiravam num jardim a meia encosta da rua dos Coutinhos, em frente de um lar de raparigas, à Sé Velha. Era o Zeca [José Afonso] que promovia a serenata - "a árvore já cheira", seria o santo e a senha." (Veiga, 1993: 46). Tece considerações sobre o carácter e particularidades do Fado na sua relação Lisboa-Coimbra usando, sistematicamente, a terminologia "fado de Coimbra": "Sempre considerei o fado de Coimbra como de criação colectiva, fruto de

---

<sup>1</sup> "Este fado andou bastante em voga nos anos 40. Efectivamente, existem diversas variantes literárias destas quadras. Foi gravado pela primeira vez por Augusto Camacho, em 1958, acompanhado à guitarra por Carlos Paredes e, à viola, por António Leão Ferreira Alves (EP COLUMBIA, SLEM 2008). A melodia deste fado constitui uma variante musical de um outro fado mais antigo, o FADO DO MAR LARGO (*Ó mar largo, ó mar largo*), copyright de 1929." (informação escrita de Anjos de Carvalho).

<sup>2</sup> Escreveu *Balada da Despedida* (*Quando passas nos meus olhos*), gravado por Luiz Goes e disponível, entre registos anteriores, em *Tempos de Coimbra*, 1992, CD 2 EMI 0777 7 99609 2 7. Refira-se que esta edição indica como autor da letra e música Luiz Goes, incorrectamente, pois Goes apenas é autor da música.



uma circunstância e de um lugar suave, de um tempo que se tinha todo por nossa conta para amar, e ponto de encontro dos cantares que os estudantes traziam dos seus pátrios lares" (*idem*: 52).

Os finais do século XX e inícios de XXI, embora com menor frequência das publicações memorialistas, em favor da discussão dos conceitos, vão contudo trazendo alguma produção. Das memórias guardadas de José Afonso por António dos Santos e Silva, inclui-se nesta sequência *Zeca Afonso Antes do Mito* (2000), pelas interessantes notas que Santos e Silva adianta sobre a CC no capítulo *Zeca Afonso, cantor de fados*. O autor, ele próprio como confessa, um aprendiz de guitarra que do início não passou, amigo íntimo de José Afonso e presença constante nas práticas em companhia do próprio, Carlos Couceiro, Camacho Vieira, Mário Barroso e Abreu Lima, descreve particularidades do ambiente vivido pela geração de 1950 referindo principais cultores como Machado Soares, Fernando Rolim, Sutil Roque, Luiz Goes, António Portugal, Aurélio Reis, Durval Moreirinhas entre outros.

Valorizando a figura do guitarrista Flávio Rodrigues (*mestre* Flávio) "Um típico fadista da Alta: companheiro e conivente de estudantes. [...] Ia-se a casa dele em romaria. Os guitarristas e os *violas* tocavam lá o seu melhor, pedindo-lhe a apreciação. Ele ouvia, depois pegava na guitarra e dizia: "Eu tocara, assim, esta passagem..." " (Silva, 2000: 34-35), aborda o ambiente que envolvia a aprendizagem, "lições pagas ao minuto - \$125" como refere, embora sobre este dado não adiante a identidade do *mestre*, e define Coimbra como, à altura, possuidora de "uma espécie de *microclima* cultural" onde existiam "nichos de especializações e variantes. Os *grupos de guitarra* eram um deles: verdadeiras tertúlias, com seus locais de reunião, suas preferências musicais, seus cantores e tocadores, seus amigos e acompanhantes" (*idem*: 32-33).

Sobre a *Serenata* percebe-se um ambiente em que, embora desinteressadamente, se encontra uma prática de "por encomenda". São múltiplos os motivos, como quando "o Carlos Couceiro quis pagar os favores amorosos a uma moça de Lisboa, desinibida, que passava uns dias em Coimbra e que, sob grande discrição e cumplicidade de todos, o visitara na *república*. [...] O Zeca Afonso foi o único cantor disponível. Tocadores: o próprio *dom juan*, o Abreu Lima, que estreava uma guitarra nova, e, à viola, o Mário Barroso" (*ibid.*: 37-38).

Gonçalo dos Reis Torgal, em *Coimbra: Boémia da Saudade*, quatro volumes com ilustrações do artista plástico Zé Penicheiro, deixa no II volume, que dedica à *Coimbra Académica*, breve nota de opinião sobre a CC: "Seja Fado, Balada ou genericamente Canção Coimbrã, não importa aqui. Que o definam os especialistas, raramente de acordo. Para mim bastou-me ouvi-lo e senti-lo e assim viver, sonhar talvez" (2003: 220). A posição de Torgal, embora vá adiantando sub-repticiamente na generalidade o termo Canção Coimbrã, confronta-se com as opiniões assumidamente uni-terminológicas, na linha positivista da maioria dos cultores práticos.

O final da primeira década de XXI, por um dos apreciáveis guitarristas de Coimbra, Carlos Couceiro, contemporâneo de José Afonso e Luiz Goes, vê publicado *Memórias* (2009). Começando a aprender guitarra em 1947, discípulo de Flávio Rodrigues e João Bagão, Carlos Couceiro envereda naturalmente nas suas memórias por várias descrições do ambiente musical coimbrão, com principal enfoque nas particularidades do instrumento, a guitarra, e nos seus mais representativos praticantes. No ponto que intitula como *Breves notas sobre o Fado de Lisboa e sobre o Fado de Coimbra*, Couceiro, interrogando-se sobre as origens e características da CC, assume "que melhor será chamar-lhe Canção de Coimbra e não Fado de Coimbra!" (2009: 208). Contudo, e não adiantando qualquer tipo de justificação para as opções, deixa transparecer ligeiras incoerências quando, ao falar da *Serenata* "essa Serenata que está ligada ao fado de Coimbra, e que, como disse, talvez melhor fora designar por Canção de Coimbra" (*idem*: 209), vai antepondo o designativo Fado e, tecendo considerações sobre as características na oposição a eventuais geminações de origem com Lisboa, propõe-se a nova designação: "A canção de Coimbra – poderá ser chamada de canção-serenata – foi antecipada pelas modinhas, pelas canções e pelas serenatas" (*ibid.*: 210).

Ultrapassando a perspectiva do conceito saudosista dos relatos memorialistas, os anos 1980 trazem, por parte dos observadores endógenos, embora não cultores ou estudiosos assumidos da especialidade, algumas abordagens mais preocupadas estruturalmente em função das linhas orientadoras da formação académica. Contudo, cerca de trinta anos antes (1955) é publicada uma importante obra, *As Récitas do V Ano* com prefácio do Prof. Doutor A. da Rocha Brito, por Armando Carneiro da Silva, Director que foi da Biblioteca Municipal e que, embora com uma formação académica apenas ao nível dos Cursos Gerais das Escolas Técnicas (frequentou a Escola Avelar

Brotero-Coimbra), era possuidor de elevada erudição e eminente estudioso da história coimbrã.

Carneiro da Silva faz o exercício colector dos espectáculos estudantis designados por Récitas do V Ano, os quais, Rocha Brito em prefácio liga ao teatro académico em Coimbra, remontando ao ano de 1538 e ao Mosteiro de Santa Cruz, tal como o criara D. João III: Teatro Universitário de Coimbra. O autor analisa as Récitas desde 1871 até 1950, percebendo-se alguns períodos de interregno, contribuindo assim para a desmistificação vulgar da CC entendida como género estritamente estrófico e, relativamente à Balada, para o facto de desde cedo se perceber estar lexicalmente presente no universo musical coimbrão.

Na linha dos apontados discursos não memorialistas, em António Rodrigues Lopes, licenciado em Ciências Antropológicas e Etnológicas pela Universidade de Coimbra, na publicação *A Sociedade Tradicional Académica Coimbrã* (1982), observa-se uma entrada denominada *O Foro Musical Coimbrão* (p. 117) em que, numa linha de traços conservadores ao nível das origens, se percebem contornos de adopção lexical não comprometedores (ou comprometidos) sobre a designação do fenómeno coimbrão.

Rodrigues Lopes, em passagem alguma do citado ponto do capítulo *Instituições Fundamentais* usa o termo "Fado" ou "Canção de Coimbra", iniciando o discurso em referência ao estudante que, "no tocante ao seu poder criativo afirmou-se de forma notável na trova, na balada acompanhado pela guitarra coimbrã e/ou pela viola em composições singulares" (1982: 117). Alinhando o seu discurso diacronicamente toma, à semelhança da generalidade, Augusto Hilário como o grande vulto das práticas no século XIX e inspiração até aos anos 1920, sem qualquer outra referência e colocando-o na categoria dos grandes tenores o que, como já referido, não corresponde à verdade (Hilário era um barítono) ,mas se entende a imprecisão na alusão ao tempo e contexto em que efectivamente nos tenores se encontravam os maiores expoentes das expressões performativas do género.

Nas referências que percorrem o discurso dos anos 1920-60, onde se detém, já são visíveis preocupações num ligeiro alargamento dos cultores, cantores e guitarristas, dando ênfase à prática da *Serenata*. Apresenta uma grelha diacrónica, que se entende pouco clara por, principalmente na referência a aspectos musicais que inclui no que

designa "Estrutura", deixar a ideia de temas exclusivamente compostos em tons maiores. Relativamente a esta questão musical podem dar-se muitos exemplos que provam o contrário, apontando-se como pequena amostra *Fado do Mar Largo*, com música de Paulo de Sá e letra tradicional, gravado em 1928 por Elísio de Matos com acompanhamento de Paulo de Sá (guitarra) e José Carlos Moreira (viola), editado pela His Master's Voice, disco EQ 259. Este mesmo fado, com letra diferente de autor desconhecido e título *A Água da Fonte*, foi gravado por Augusto Camacho com acompanhamento de Carlos Paredes (guitarra) e Ferreira Alves (viola), editado em 1958 pela etiqueta Columbia, EP *Fado de Coimbra*, SLEM 2008. *Crucificado*, com música de Fortunato Roma da Fonseca e letra de Francisco Bastos, gravado em 1928 por Edmundo Bettencourt com acompanhamento de Artur Paredes e Albano de Noronha (guitarras) e Mário Faria da Fonseca (viola), editado pela etiqueta Columbia, discos 8124 e GL 105, *master* W.P. 332. *Fado da Sugestão*, com música de Alexandre de Rezende e letra de autor desconhecido, gravado em 1928 por Edmundo Bettencourt acompanhado pelos músicos atrás referidos, editado pela Columbia, discos 8120 e GL 101, *master* P 308. *Fado Solitário*, com música de Francisco Menano e letra de Horácio Menano, gravado por António Menano em 1927 em Paris, editado pela Odeon, discos 136.804 e A 136.804, *master* Og 593, e em 1928 em Berlim pela mesma etiqueta, disco LA 187.801, *master* Og 1023.<sup>1</sup>

Lopes termina com um comentário final em que, apontando o romantismo como suporte da trova e balada, anota a ameaça de ruptura "quando a própria música de Coimbra foi ameaçada de extinção. [colocando aqui nota de roda pé que se transcreve]

<sup>1</sup>Processo activo, subtil que inclui a designação, imprópria do discurso musical coimbrão como "fado" (idem: 122). Percebe-se aqui a tomada de posição perante o designativo Fado que, certamente, levou ao uso dos termos trova e balada durante o texto embora sem qualquer nota de fundamento. Ainda no comentário final refere, relativamente ao Fado Hilário, a "vivacidade" introduzida na terceira parte do tema por Bettencourt e Artur Paredes através dos tons menores que diz observarem-se. Não se entende o discurso por duas ordens de ideia:

---

<sup>1</sup> As informações relativas aos fonogramas foram cedidas por Anjos de Carvalho e António M. Nunes.

1. A vivacidade referida é sugerida, por um lado, pelo andamento mais rápido em que as síncopas presentes se valorizam e, por outro, pela elevação em termos de altura da linha melódica criando uma natural tensão na execução vocal.

2. Não foram Bettencourt nem Paredes os autores da terceira parte visto ser a transposição integral de *O Último Fado*, composto por Hilário em 1895 e, "os tons menores", tal como refere Lopes, mais não são do que a harmonia subjacente ao discurso melódico.

*Saudades de Coimbra* (1985 Vol<sup>s</sup>. I, II, III), de António José Soares, licenciado pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra e investigador em história da Academia de Coimbra, constitui um importante documento que, fruto da investigação efectuada na Biblioteca Municipal principalmente entre 1939 e 1946, e dos artigos por si publicados na revista *Rua Larga*, revista de antigos estudantes, entre 1957 e 1961<sup>1</sup>, oferece um relevante conjunto de informações cronologicamente organizadas entre 1901 e 1949, incluindo, em cada um dos três volumes, um capítulo que denominou *Fados & Guitarradas*. Neste capítulo Soares relata sequencialmente, com exclusiva direcção informativa, factos principalmente relacionados com as práticas das *Serenatas*, viagens/concertos da Tuna e do Orfeon, festas académicas ou outras manifestações onde se incluíram cantores e instrumentistas da CC devidamente identificados, notícias de imprensa relacionadas com publicações da produção musical ou com situações ligadas às práticas, e questões sociais e políticas que de alguma forma tenham interferido nas mesmas práticas. Como se pode depreender, nos capítulos encontra-se um relevante quadro informativo de cultores e factos que constitui matéria de considerável utilidade para o conhecimento do fenómeno.

Nelson Correia Borges, professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e dinamizador activo das manifestações folcloristas na cidade, regista em *Coimbra e Região* (1987), no ponto *O Canto e a Guitarra de Coimbra*, algumas considerações sobre as práticas da CC e as estreitas ligações com a comunidade *futrica*, referência cronológica à *Serenata*, elementos relacionados com a adaptação/transformação da guitarra em Coimbra e seus principais intervenientes e notas ao percurso estético do género. Do discurso ressaltam, à semelhança de anteriores,

---

<sup>1</sup> Informação recolhida no site <http://virtualandmemories.blogspot.pt> em artigo assinado por António M. Nunes (14 de Outubro de 2007): Perfil Biográfico do Dr. António José Soares (1916-2002).

opiniões avulsas sobre a origem e designação que ilustram alguma desafecção aos processos de fundamentação: "Com toda a probabilidade evoluiu a partir da *modinha* [...]" ou "Hilário [...] uma personalidade marcante, como o foram outros cantores." (Borges, 1987: 52). Também aqui se percebe o embaraço na assunção da designação percorrendo, o discurso, termos como *Fado de Coimbra*, *Fado-serenata*, *Fado* e *Balada*.

Em 1990, Alberto Sousa Lamy, antigo estudante de Direito da Universidade de Coimbra, publica *A Academia de Coimbra: 1537-1990*, extensa obra sobre a história da Academia de Coimbra onde inclui, no capítulo XIX *O Fado de Coimbra*, considerações sobre o instrumentário no percurso *banza*-guitarra, a questão da origem e designação, e a crise de 1969 e o primeiro Seminário sobre o Fado de Coimbra em 1978 como "morte" e "ressurreição". Não discutindo qualquer tipo de posição, contudo, e acerca da designação, Lamy usa o termo Fado na sua ligação directa a Coimbra (Fado de Coimbra) o que, como se vem percebendo dos vários tipos de discurso, manifesta a opção resultante das práticas iniciais e, sobretudo, da generalização terminológica que sustenta as expressões performativas. Desenvolve ainda uma amostra biográfica diacrónica de cultores, associando referências da sua produção/prática performativa.

Aqui como em outras publicações que titulam o fenómeno fora do tratamento especialista, e assim mais do que na anterior referência em que a designação se generaliza, percebe-se a adopção do termo "clássico"/vulgarizado (Fado de) remetendo-se no entanto para opiniões outras que, sobre a problemática e entendidas como críveis, adiantam propostas (também discutíveis entre si):

"Não tem sido pacífica a designação *fado de Coimbra*. Há quem entenda que esta designação não é correcta, que se devia chamar-lhe *canção de Coimbra*; para outros, a denominação correcta seria *serenata Coimbrã*. Para Afonso de Sousa, a toada adoptada pelos trovadores de Coimbra, essencialmente académicos, reveste o aspecto de *mera Canção*. para Luís Goes, "o fado de Coimbra nunca existiu. Existiu sempre, isso sim, um estilo de interpretar próprio de Coimbra" (Lamy, 1990: 721).

A publicação *Estudantes de Coimbra em Orquestra: Tuna Académica da Universidade de Coimbra [TAUC] (1888-1913)/Associação dos Antigos Tunos da*

*Universidade de Coimbra* [AATUC] (1985-2010)<sup>1</sup>, com autoria de António José Silva Nascimento e José António Silva Nascimento, embora assumidamente como um contributo para a história dos organismos, contém informação relevante sobre os cultores que, na maioria elementos, acompanharam em múltiplas digressões principalmente a TAUC: "O melhor da noite foi, sem dúvida, a voz trinada e maviosa de Manassés, o émulo distintíssimo das serenatas de Coimbra, o retinto e adorável sucessor do chorado Hylario"<sup>2</sup> (Nascimento, 2010a: 193).

Das várias referências que vão sendo feitas, destaca-se a particularidade das notas "Paulo Menano nos fados de guitarra" e "Fado em guitarra - por Estevão Oliveira", respectivamente em 1909 e 1912, o que deixa perceber, por esta altura, reminiscências do uso do piano, bandolim e viola toeira no acompanhamento da CC, sendo por isso importante a ressalva. Também a notícia da digressão à Ilha da Madeira (Março/Abril de 1913) mostra, em passagem, a prática da interpretação de Fados de Lisboa pelos cultores de Coimbra, neste caso integrados no espectáculo de uma das mais importantes instituições da Academia coimbrã:

"O sr. Paulo de Sá iniciou os seus fados pelas *variações* do Magioly e terminou com o *corridinho menor*, onde se deteve mais demoradamente, intercalando o *tema* com *variações* gementes, muito sentidas, algumas das quais bastante difíceis e todas repassadas do cunho melancólico que o caracteriza. [...] O sr. Affonso Botelho além de uma bela voz de tenor bem definida sabe cantar o fado. Quantos profissionais e amadores com boa voz e escola sentem sérios embaraços numa quadra ao *rigoroso* ou ao *mouraria*!" (*idem*: 314).

Também nesta passagem o articulista, que os autores não identificam mas seja possivelmente do *Diário da Madeira*, aproveita para deixar opinião crítica: "Cantar o fado requer (não diremos *arte* para que algum *fadistophobo* se não ria de nós) um certo *jeito* inacessível e muitas vozes maleáveis e optimamente timbradas. Há por ali uns *arrastandos*, uns *ais* gemebundos que nem todos alcançam e que parecem mesmo *destilados* por esta coisa cónica que temos na arca do peito, salvo melhor opinião ou mais rica imagem" (*ibid.*: 314-315).

---

<sup>1</sup> A obra divide-se em duas partes, organizada em *verso* e *reverso*, sendo uma sobre os primeiros vinte e cinco anos de existência da Tuna Académica da Universidade de Coimbra (1888-1913), e outra sobre a Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra, igualmente em comemoração de bodas de prata (1985-2010).

<sup>2</sup> Referência a concerto realizado na Póvoa de Varzim em Fevereiro de 1904.

A importância dos organismos académicos na valorização e transmissão da CC é um facto relevante, atendendo principalmente a que o Orfeon Académico se constituiu em 1880 (Coelho, 1969) e a Tuna Académica em 1888 (Nascimento, 2010a), entendendo-se assim estes, tanto pela antiguidade como pela projecção nacional e internacional, os mais significativos no contexto das práticas da CC<sup>1</sup>, dando ainda origem, os mesmo, à reunião de antigos elementos hoje constituídos como Associação dos Antigos Orfeonistas do Orfeon Académico e Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra.

No ambiente académico de Coimbra importa ainda valorizar o papel das *Repúblicas*<sup>2</sup> enquanto ponto de reunião privilegiado tanto para a criação como para prática de ensaio musical. Na publicação *Repúblicas de Coimbra*, Artur Ribeiro situa este tipo de instituições num tempo longínquo, adiantando que, ao nível da antropologia social, “se refere a um agregado de escolares, a uma pequena comunidade de estudantes, a uma célula social próxima daquilo a que se chama “família”, vivendo em comunhão de mesa, de tecto e de solidariedade entre os seus membros” (2004: 67-68).

Fernando Gomes Alves, cantor activo nos anos 1960, referindo-se a este dois níveis de instituições, diz em relato de memórias: “Dei uma pincelada, ainda que ao de leve, e em tom memorialista, à importância do ambiente muito especial que se respira numa República em Coimbra e que facilita o encontro, ensaio e criação de melodias e letras. Quanto aos Organismos Musicais Académicos, é fácil compreender que sempre foram (e no meu tempo também) os grandes meios de divulgação das melhores vozes e instrumentistas da Academia” (2002: 141).

No sentido de reforçar a importância dos organismos académicos na valorização social e cultural dos estudantes, neste caso os pertencentes à Tuna e Orfeon (frequentemente aos dois organismos), referem-se alguns nomes de relevância que deles fizeram/fazem parte:

---

<sup>1</sup> No conjunto dos organismos direccionados para as práticas musicais onde cantores e instrumentistas da CC mais se inseriram, referem-se ainda o Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra, o Coro Misto da Universidade de Coimbra e, mais recentemente (1980), a Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra, que tem sido o grande centro de formação principalmente de guitarristas.

<sup>2</sup> Na opinião de Lamy “A República é o conjunto de estudantes – um número variável, entre 8 a 12, em regra –, vivendo em comunhão doméstica” (Lamy, 1990: 482).



António Caetano de Abreu Freire Egas Moniz (Presidente 1895-96 e 1897-99)  
António Nobre (Grupo Dramático)  
António Paulo Menano (Cantor)  
António Saturnino Sutil Roque (Cantor)  
António de Almeida Santos (Cantor e Guitarrista)  
Armando de Carvalho Homem (Guitarrista)  
Artur Paredes (Guitarristas)  
Augusto Camacho Vieira (Cantor)  
Augusto Hilário da Costa Alves (Cantor)  
Aurélio Afonso dos Reis (Violista e Director)  
Bernardo Calheiros (Guitarrista e Violista)  
Carlos Dinis Figueiredo Júnior (Violista)  
Durval Moreirinhas (Violista)  
Edmundo Bettencourt (Cantor)  
Eduardo Manuel Tavares de Melo (Violista e Compositor)  
Fernando José Monteiro Rolim (Cantor e Violinista)  
Fernando Machado Soares (Cantor e Violista)  
Francisco José de Castro Filipe Martins (Guitarrista e Violista)  
João Carlos Bagão (Guitarrista)  
João Gonçalves Jardim (Guitarrista e Compositor)  
José Manuel Cerqueira Afonso (Cantor)  
José Manuel Niza Antunes Mendes (Violista e Guitarrista)  
José Maria Amaral (Guitarrista e Violista)  
Lucas Rodrigues Junot (Cantor e Guitarrista)  
Luiz Fernando de Sousa Pires de Goes (Cantor)  
Manassés Ferreira de Lacerda Botelho (Cantor)  
Manuel Duarte Branquinho (Cantor, Violinista e Guitarrista)  
Octávio Sérgio de Matos Azevedo (Guitarrista e Violista)  
Paulo Jorge de Figueiredo Marques Soares [Jójó] (Guitarrista)  
Paulo de Sá (Guitarrista)  
Ricardo Jorge das Neves Dias (Guitarrista)

## 2.2 OS INTELLECTUAIS E A DISCUSSÃO DE CONCEITOS E PROCESSOS

Centrando a abordagem do discurso concretamente nos cultores e/ou investigadores da CC, remete-se para o que anteriormente se identificou como "discurso oculto", bem como a publicação de Divaldo Gaspar de Freitas nas primeiras valorizações de abordagens biográficas, e as de Afonso de Sousa e Francisco Faria no enquadramento dos primeiros Seminários do Fado de Coimbra que, merecendo particular destaque, são por isso agora abordadas justificadamente fora do alinhamento cronológico seguido.

"Haviam sido necessários quase 80 anos - desde que o estudante José de Anchieta trouxera para as margens do Mondego os sons do Fado de Lisboa - para que um restrito grupo de artistas perpetrasse o parricídio. [...] Foi, pois, de forma maduramente pensada e premeditada que Bettencourt "assassinou" o patriarca lisboeta" (Nunes, 1999: 101). Olhando o sentido figurado como Nunes aborda a transformação das práticas performativas na CC nos anos 1920, destaca-se aqui a "invenção" expressiva trazida pela dupla Artur Paredes - Edmundo Bettencourt na tentativa do corte com a herança lisboeta, os consagrados estilos Manassés e Menano e a frágil exploração técnica da guitarra.

Marcado por uma estética ultra-romântica, de exagerada melancolia, temáticas poéticas de ambiências "escuras"<sup>1</sup>, exagerados *Ais* portamentados em prolongadas sustentações, a CC encontra em Bettencourt a determinação para o início de uma linguagem expressiva autónoma, emancipada e caracterizadora do princípio vanguardista alimentado pela orientação ideológica da "Escola Presencista". Embora não repudiando o "Fado de Coimbra" na essência, Bettencourt imprime um novo tratamento estético suportado pelos contrastes dinâmicos e ataques de frase fortíssimos em tessituras elevadas, apoiados na nova linguagem de vigorosa virtuosidade frásica e

---

<sup>1</sup> Edmundo Bettencourt, em entrevista realizada por José Carlos de Vasconcelos com publicação no Diário de Lisboa de 30 de Abril de 1966, acerca da sua escassa produção poética para a CC, comentava sobre uma das "letras": "Como os "fados" falavam sempre de "olhos negros", e eu achava que já era escuridão a mais... chamei-lhe "Fado dos Olhos Claros", e as quadras, banais na sua essência, mas pareceram-me que com um certo dinamismo, eram assim: A luz dos teus olhos claros/É uma estrela a lucilar/Que eu ora vejo no céu/Ora nas ondas do mar. /Oh olhar da claridade/Olhar de luar e água/sagrado espelho onde vejo/A sombra da minha mágoa."

harmonicamente nova da guitarra de Artur Paredes<sup>1</sup>. A renúncia aos exageros sentimentais vocais e instrumentalmente empobrecidos até então praticados, levam Bettencourt e Paredes à construção de um discurso musical mais dialogante, valorizando os intervenientes na afirmação rítmica e harmónica, construindo uma importante ponte entre a originalidade da poesia erudita e a regionalidade da canção tradicional portuguesa (Açores, Alentejo, Beiras Interiores) adaptada ao discurso expressivo das práticas performativas académicas.

Na história cronologicamente factual em que se movimenta a CC, este é um dos momentos marcantes de mudança "muda" relativamente ao discurso construído fisicamente mas que, no desenvolvimento/transformação do género se reveste de particular importância e contribui, efectivamente, para uma nova escola, como viria a designar Carlos de Figueiredo em 1952 e se percebe em Nunes (1999): "Figueiredo parece intuir empiricamente alguns dos contornos da ruptura epistémica ocorrida nos Ano 20, distinguindo o "antes" e o "depois", mediante o emprego das expressões "Escola Antiga" e "Escola Moderna"" (1999: 124). Olhar ainda o que Nunes transcreve de Bettencourt, é perceber a força "oculta" das práticas discursivo-performativas que o intérprete poeta deixa como marca nos anos 1920-30: "Cantar, como tudo o que, atingindo expressão artística, possa constituir um espectáculo, é, pelo seu próprio condicionamento, dar possibilidades de assistir-se ao milagroso desenrolar duma criação de beleza. mas, se nos lembrarmos do que é, em Coimbra, uma verdadeira serenata de estudantes, cantar - e como ali se canta - será também outra coisa: proporcionar o raro espectáculo de artista em plena vivência poética" (*in* Nunes, 1999: 120-121).

Atravessando uma "época de trevas", os anos 1940 e inícios de 50, agravados pela ausência de registos fonográficos entre 1929-1952, desvalorizaram, ou não compreenderam, a mensagem modernista introduzida por Bettencourt através da orientação estética *presencista*, oportunamente aproveitado pelo Estado Novo a que assim servia, bem, a *praxis* dos símbolos e tradições que conservadoramente voltavam a

---

<sup>1</sup> O grande contributo para a nova estética instrumental constrói-se, também, nas transformações operadas por Artur Paredes e o guitarrista coimbricense Raul Simões na invenção técnico-morfológica da nova guitarra (de Coimbra) que, nos anos 1930, viria a tomar forma definitiva com os mestres guitarristas Grácios (temporariamente com oficina em Coimbra). Mais tarde, já em Lisboa, Artur Paredes e Kim Grácio retomam as particularidades de aperfeiçoamento e/ou experimentalismo organológico conducentes ao formato final da guitarra hoje tida como de Coimbra.

dominar, em preterência das inovações estéticas e do progressismo associativo e ideológico.

É necessário esperar pelos finais de 1950 para os ditos "discursos ocultos" se ocuparem de um renascimento *vintage*, operado por cultores que viriam a decidir definitivamente o "novo" caminho da CC como Machado Soares, Luiz Goes, José Afonso ou António Portugal. Nasce aqui novas preocupações estilísticas, novas abordagens temáticas marcadas por uma manifesta e crescente consciência social, reexposições de "invenções" anteriores modeladas por exigências instrumentais superiores, e contributos importantes para a consciência de um *campus* de reflexão necessário à fenomenologia identitária do universo CC.

Contudo, e embora muitos houvesse que entenderam a *Balada* e a *Trova* na canção coimbrã, a maioria do universo dos cultores "clássicos", sustentada por algum conservadorismo radical, ou aceitou mas rejeitando a sua inclusão no alinhamento estético e ideológico do chamado "Fado de Coimbra", ou simplesmente renegou. Por outro lado, e em oposição a esta última corrente, grande parte dos novos cultores consideraram rotineiras, ultrapassadas e socialmente *démodés* as anteriores práticas, pelo simples gosto estético ou por incompreensão do princípio de que as tradições se podem manifestar por razões "muito novas", bem como as novas manifestações podem acontecer por "muito velhas razões" (Goertzen, 2001: 80).

José Carlos de Vasconcelos, estudante de Direito na Universidade de Coimbra nos anos 1960 (licenciado em 1965), publica no *Diário de Lisboa* uma série de seis artigos entre 26 de Abril e 4 de Maio de 1966 em que, sustentado por um conjunto de entrevistas feitas a Edmundo Bettencourt, José Paradela de Oliveira, Armando Goes, António Brojo, António Portugal, Rui Pato, António Bernardino e Adriano Correia de Oliveira, se centra principalmente na questão do "mutacionismo" que então se vivia no universo fenomenológico da CC. Esta reportagem reveste-se de particular interesse no contributo para o conhecimento do movimento estético operado em Coimbra no seio da canção, desvendando, também, a subtil forma como Vasconcelos se identifica com o antes de 60:

"Por nossa parte - chamem-lhe romantismo, ou qualquer outro ismo à escolha - confessamos que muitas vezes o velho "fado" nos emocionou: muitas noites de boémia ou passeio, dessas vagabundagens em que um

homem se mete a sonhar pela noite dentro, e, de repente, de qualquer rua ou qualquer quelho nos chega o eco vivo de uma voz anónima que canta, ou qualquer noite em que um dos seus antigos intérpretes volta ao convívio de Coimbra e do "fado", às vezes com uma voz já insegura e tremendo de comoção mal reprimida".<sup>1</sup>

Como primeira publicação preocupada num levantamento sistemático devidamente fundamentado de biografias e produção de cultores da CC, *Emudecem Rouxinois do Mondego* (1972), de Divaldo Gaspar de Freitas, entende-se nesta abordagem discursiva como marca importante nas referências endógenas. O autor, estudante brasileiro de Medicina nos anos 1930 (terminou o curso em 1938), a quem é atribuído o célebre "grito académico" *FRA*<sup>2</sup>, desenvolveu intenso trabalho de investigação com estreita colaboração de Afonso de Sousa.

A obra desenvolve-se em duas partes centrais, designadas *Emudecem Rouxinois do Mondego: 1ª série* e *Emudecem Rouxinois do Mondego: 2ª série*, tendo a primeira origem em duas palestras proferidas respectivamente em São Paulo no dia 23 de Maio de 1970, e Coimbra no dia 25 de Julho do mesmo ano, e, a segunda, na palestra proferida em São Paulo no dia 12 de Junho de 1971, nas comemorações do "3º Dia do Antigo Estudante de Coimbra". Usando o título como imagem dos cantores que iam desaparecendo (emudecendo): "Morrera Paradela de Oliveira!... Emudecia mais um "rouxinol" do Mondego, indo fazer companhia a António Menano, a Lucas Junot, a Manassés de Lacerda, a Alexandre de Rezende, a Almeida d'Eça, a D. José Pais, a Armando Góis, a Albano de Noronha, a Chico Morais e a tantos outros... para em conjunto "cantarem serenatas no céu"..." (1972: 78), Divaldo Freitas percorre um interessante conjunto de nomes<sup>3</sup> anotando pormenores relativos às práticas expressivas, esclarecimento de autorias, produção musical e/ou poética, percursos e importantes referências bibliográficas.

---

<sup>1</sup> in *Diário de Lisboa* 26 de Abril de 1966.

António Nunes publicou, com notas e revisão do autor, o conjunto das seis reportagens no site: [http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005\\_09\\_11\\_archive.html](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005_09_11_archive.html)

<sup>2</sup> *FRA* (Frente Revolucionária Académica ou Falange de Renovação Académica) Inspirado no *FRA* brasileiro (Frente Republicana Académica) então acrónimo de oposição ao regime de Getúlio Vargas.

<sup>3</sup> Augusto Hilário, António Menano, Artur Paredes, Paulo de Sá, Paradela de Oliveira, Lucas Junot, Francisco Menano, Edmundo Bettencourt, Roseiro Boavida, Alexandre de Rezende, Almeida d'Eça, Manassés de Lacerda, Armando Goes, Albano de Noronha, D. José Pais, entre outros.

Na obra não se encontram quaisquer referências técnicas aos registos fonográficos citados, o que demonstra não ser ainda esta uma preocupação relevante, verificando-se algumas imprecisões/omissões de autoria, como é exemplo a descrição das gravações feitas em Inglaterra por Paradela de Oliveira:

"Paradela de Oliveira, enquanto estudante, foi à Inglaterra gravar alguns discos, dos quais possúo três: [...] Fado da Sé Velha - António Menano<sup>1</sup> [...] Carlos Campos, do Rio de Janeiro confiou-me dois discos do Paradela:  
I - Fado da Vida<sup>2</sup> [...] sem indicação do autor da música e da letra" (*idem*: 75).

Divaldo de Freitas, numa escrita de cunho marcadamente saudosista, mantém o culto hilariano pretendendo elevar o *Fado Hilário* a uma posição de cátedra tal, que, na sua opinião, "melhor fôra terem-no batizado de "Fado da Coimbra-Doutora" [...] Augusto Hilário bem merece o galardão de "criador do Fado de Coimbra" e de "estudante-símbolo"." (*ibid.*: 106).

Os Seminários sobre o Fado de Coimbra, realizados o I em Maio de 1978, II - Maio de 1979, III - Maio de 1980, IV - Maio de 1981, V - Maio de 1983 e VI em Maio de 1998<sup>3</sup>, marcam definitivamente a orientação para a problematização das questões identitárias, terminológicas e de definição da CC. Além dos Seminários, foram realizadas em Coimbra as *I e II Jornadas sobre Tradições Académicas e Canção de Coimbra* (Maio de 1987 e Maio de 1988). Segundo informação de António Nunes, os encontros ficaram desagradavelmente marcados por questões/confrontos entre praxistas e anti-praxistas da década de 1970. Foram ainda realizados o *I Forum sobre Canção de Coimbra*, em Maio de 2003, e o encontro *A canção de Coimbra e os seus Cultores*, em Novembro de 2003. Reproduzem-se, como exemplo, os programas relativos ao III Seminário e ao I Forum:

---

<sup>1</sup> O *Fado da Sé Velha (Aquele moço da aldeia)* tem música de Francisco Paulo Menano e letra de Américo de Oliveira Durão. Foi gravado em 1927 e editado pela His Master's Voice, E.Q. 86 (78 rpm).

<sup>2</sup> O *Fado da Vida (Ao morrer os olhos dizem)* tem música de Alexandre Rezende e letra de Manuel Fernandes Laranjeira. Foi gravado em 1927 e editado pela His Master's Voice, E.Q. 85 (78 rpm).

<sup>3</sup> Dos Seminários e Jornadas, por falta de publicação de actas, restam textos de Afonso de Sousa e Francisco Faria, e relatos orais de alguns intervenientes/assistentes que, na sua maioria, deixam perceber um clima de pouca consensualidade e frequente ligeireza na abordagem das reais preocupações da CC.



ASSOCIAÇÃO DOS ANTIGOS ESTUDANTES DE COIMBRA

LARGO DA PORTAGEM, 27-4.º

TELEFONE 2 48 10

COIMBRA

III SEMINÁRIO SOBRE O FADO DE COIMBRA

Ref.ª ..... ORGANIZAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS ANTIGOS ESTUDANTES DE COIMBRA

N.º Proc.º .....

N.º Reg.º .....

INFORMAÇÕES E PROGRAMA GERAL

1 - DATA DA REALIZAÇÃO:

Dias 24 e 25 de Maio de 1980

2 - LOCAL DAS SESSÕES:

Na Universidade de Coimbra, em instalações a designar.

3 - ESTRUTURA OU FORMA DE FUNCIONAMENTO:

Diferentemente dos anteriores, o III Seminário irá funcionar, simultaneamente, com três mesas pelas quais serão distribuídos os temas a tratar:

a) - TEXTOS:

A poesia no Fado de Coimbra. Relação da criatividade com a tradição popular.

b) - CANTO:

Sua aprendizagem e variabilidade de expressão na canção de Coimbra. Aspectos melódicos.

c) - INSTRUMENTOS:

Aspectos creativos e evolutivos no acompanhamento instrumental.  
O ritmo do acompanhamento.  
A origem das variações.

4 - PROGRAMA:

DIA 24 - SÁBADO

9,30h - Concentração e formação das mesas de trabalho.

10,00h - Início dos trabalhos

13,00h - Almoço oferecido pela Câmara Municipal de Coimbra

15,00h - Reinício da actividade das mesas

19,00h - Cumprimentos na Reitoria

20,00h - Jantar oferecido pela Reitoria da Universidade

22,00h - Sessão conjunta das mesas para conhecimento das sínteses e conclusões

24,00h - Serenata na Sé Velha

Figura 1 Programa do III Seminário sobre o Fado de Coimbra (p. 1)



ASSOCIAÇÃO DOS ANTIGOS ESTUDANTES DE COIMBRA

LARGO DA PORTAGEM, 27-4.º

TELEFONE 24810

COIMBRA

Ref.º .....

N.º Proc.º .....

N.º Reg.º .....

DIA 25 - DOMINGO

10,30h - Comentários finais e apresentação de sugestões para o próximo Seminário

12,00h - Missa na Capela da Universidade

5 - MESAS:

Serão formadas no início dos trabalhos conforme o desejo a manifestar pelos membros participantes.

6 - PATROCINADORES:

- Reitoria da Universidade de Coimbra
- Câmara Municipal de Coimbra
- Comissão Municipal de Turismo

7 - CONVIDADOS:

- Autoridades civis e militares
- Representantes das:
  - a) - Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra
  - b) - Direcções dos Organismos Culturais da Academia de Coimbra
  - c) - Comissão Central da Queima das Fitas - 1980
- Cantores, guitarristas, violistas, compositores, letristas e investigadores ligados ao Fado de Coimbra

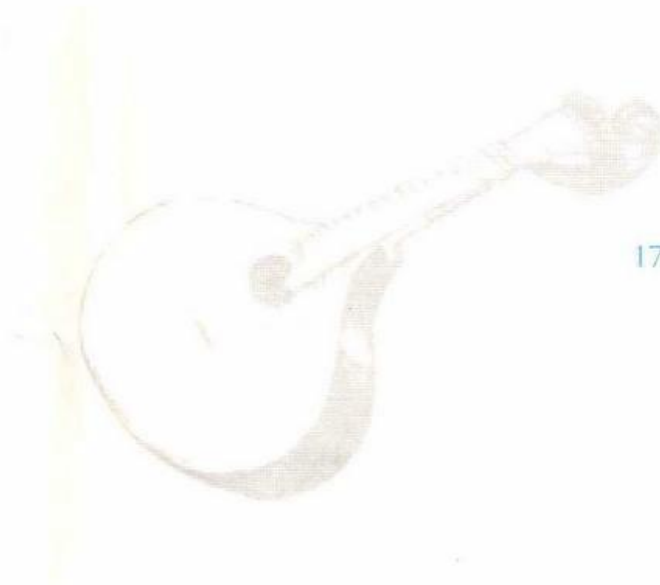
Coimbra, 29/4/80

Figura 2 Programa do III Seminário sobre o Fado de Coimbra (p. 2)



CASA MUNICIPAL DA CULTURA

# I FÓRUM CANÇÃO DE COIMBRA



17 E 18 DE MAIO DE 2003

ORGANIZAÇÃO:  
CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA  
PELOURO DA CULTURA  
DIVISÃO DE BIBLIOTECA E ARQUIVO

Figura 3 Programa do I Fórum Canção de Coimbra (p. 1)

## Sábado – Dia 17

14h 30 – Chegada dos participantes

15h 00 – Abertura Solene do Fórum

15h 30 – **O Seminário de Fado de 1978: objectivos, conclusões e balanço**  
(Orador: Dr. Rodrigues Costa)

16h 00 – **25 Anos de Canto Coimbra: as novas gerações num balanço possível**  
(Orador: Dr. Jorge Gomes)

16h 30 – **1.º PAINEL**

**A Canção de Coimbra sobre várias perspectivas: a sua estética, o momento actual após o modernismo de Edmundo de Bettencourt e o neo-modernismo de Luiz Goes; atitudes pós-modernas; as novas gerações aos olhos dos outros**

1.ª Intervenção – Orador: Prof. Carvalho Homem

2.ª Intervenção – Orador: Dr. António Nunes

3.ª Intervenção – Orador: Dr. José Manuel Beato

19h 00 – Jantar (Restaurante “Sereia”) – Casa Municipal da Cultura

21h 30 – **2.º PAINEL**

**Como mundializar a Canção de Coimbra face à agressividade da Indústria Cultural**

1.ª Intervenção – Orador: Dr. Jorge Cravo

2.ª Intervenção – Orador: Dr. José Manuel Portugal

3.ª Intervenção – Orador: Prof. Carlos Fortuna

23h 30 – Encerramento dos trabalhos

## Domingo – Dia 18

10h 00 – **3.º PAINEL**

**Que caminhos para o futuro da Canção de Coimbra?**

1.ª Intervenção – Orador: Dr. Luiz Goes

2.ª Intervenção – Orador: Dr. José Niza

3.ª Intervenção – Orador: Dr. J. Carlos Vasconcelos

12h 30 – Almoço (Restaurante “Sereia”) – Casa Municipal da Cultura)

15h 00 – Conclusões finais

17h 00 – **Encerramento do Fórum**

Figura 4 Programa do I Fórum Canção de Coimbra (p. 2)

Afonso de Sousa, estudante de Direito nos anos 1920 (frequentou entre 1923-1930), compositor e guitarrista sob cuja qualidade acompanhou os mais importantes cantores e instrumentistas do seu tempo tendo gravado, como 2º guitarra, com Artur Paredes, Armando Goes e Artur Almeida d'Eça, foi destacadamente um dos principais motores da referida problematização através dos textos produzidos para os Seminários.

No texto apresentado ao primeiro Seminário (Maio de 1978), *O Fado Propriamente Dito e o "Chamado Fado de Coimbra"*,<sup>1</sup> Afonso de Sousa levanta a questão terminológica no confronto com o Fado de Lisboa, questão esta provocadora de consideráveis condenações pela ala mais conservadora e, principalmente, pelos cultores conimbricenses radicados em Lisboa, fundamentando-a no princípio de que

"O "fado lisboeta" (e não esqueçamos em grande parte surte dos "libretos" das revistas teatrais) é musicalmente estruturado para ser adaptado à letra, à cópia, que são preexistentes, sendo estas que vão inspirar e moldar a linha melódica." [...] Ao contrário do que sucede com a lisboeta, os compositores de Coimbra constroem as suas composições *abstractamente* (música pela música), isto é, valem-se de uma fonte instintivamente criadora, dum espontâneo fogo interior, *sem disporem ainda dum tema literário a musicar* [...] Estamos, assim, nitidamente, face aos primeiros pontos de divergência, e suas causas, que me propus assinalar na toada "fadista" lisboeta e na sua congénere coimbrã, toda cançonetista, airoso e leve, a que bem assenta a verdadeira designação de "canção", a *Canção de Coimbra*, ou mesmo (*por condescendência a uma tradicional nomenclatura, arreigada no tempo*), "*Fado-Canção de Coimbra*" (1986: 13-17).

Já em 1973, em nota de rodapé na 1ª edição de *Do Choupal até à Lapa* (2ª edição em 1988), Sousa, "quando a propósito da revelada tendência de Luís Goes para a trova, balada ou canção" referia acentuadamente que "em Coimbra não houve "fado", mas tão-somente *canções*, por vezes de acentuada dolência, sim, mas não enformadas em temas literários de pendores trágicos ou fatalistas" (1988b: 35). A construção deste discurso, construído muito na vivência performativa de Afonso de Sousa (foi parte activa nas transformações operadas pela dupla Paredes - Bettencourt) e na sua preocupação não conservadora, artística e ideologicamente, poderá ter a sua génese na

---

<sup>1</sup> O texto é transcrito pelo autor, embora não na totalidade, na obra *O Canto e a Guitarra na Década de Ouro da Academia de Coimbra (1920-1930)*, com edição de 1981 e 2ª de 1986. Na sua versão completa encontra-se publicado no "Boletim da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra", de Julho de 1978, nº 13, p. 19-31, e no site <http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005/09/o-fado-propriamente-dito-e-o-chamado.html>, com notas adicionadas por António Nunes.

crónica publicada por João Falcato no jornal *Linhas de Elvas*, *O Fado de Coimbra é uma "balada"*..., em 25 de Outubro de 1952, em que o autor lança o termo Canção de Coimbra na sequência da apologia às práticas performativas inovadoras de Bettencourt: "Onde está a tristeza decadente do Hilário? A voz do Bettencourt varreu-a em notas cristalinas. Afastou todo o sentimentalismo doentio para criar a popular "Canção de Coimbra"". António Nunes, sobre o assunto, comenta: "Induzido por Bettencourt, João Falcato avançava o termo Canção de Coimbra. Lida a crónica, Afonso de Sousa debateu longamente a questão com Edmundo Bettencourt, via telefone. Também debateu o problema com Artur Paredes, guitarrista e compositor que não se considerava nem fadista, nem praticante do Fado".<sup>1</sup>

Acerca de Artur Paredes e do avanço em termos performativos, Afonso de Sousa referia "que a técnica imprimida à guitarra até à aparição do predestinado reformador se explanava num sentido *linear*, sistema em que cada corda, isoladamente premida e dedilhada, travejava todo o convencional edifício lírico - fio de melodia, sim, mas não esteio de *orquestração* para que a guitarra estava também soberanamente predestinada, como veio a ser demonstrado." (1986: 31). No II Seminário (Maio de 1979) Sousa abordou exactamente o tema *Uma Guitarra - Artur Paredes* onde, sobre as práticas performativas de expressão serenil a que Artur Paredes não foi alheio, valorizando a sua técnica expressiva revolucionária e introdutora de novos cânones instrumentais e antecessora das inovações vocais de Edmundo Bettencourt que viriam a proclamar "uma nova escola vocalista", comentando:

"Abriam-se os postigos, as janelas e as varandas, pois na rua campeava um criador de harmonias! Uma nova vibração embalava e expandia a Balada de Coimbra e o Fado Hilário, dentro de uma orquestração que mais faria suspeitar o unísono de muitas guitarras, quando, em verdade, só a magia polivalente das mãos de um único executante fomentava o encantamento, exalado pelo órfico noctâmbulo! [...] E é então que este inovador, surpreendendo as virtualidades deste instrumento, afinal tão nobre como a viola clássica ou como a harpa, vai criar uma movimentação digital no sentido da *lateralidade*, antepondo-o ao da *verticalidade*, assim captando um efeito polifónico, proclamando a supremacia do *acorde* polivalente, agora possibilitado de incidências

---

<sup>1</sup> António Manuel Nunes in <http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005/09/o-fado-propriadamente-dito-e-o-chamado.html>

dissonânticas (até então desconhecidas) (1)<sup>1</sup>, mercê do emprego simultâneo de todos os dedos" (*idem*: 32-38).

O IV Seminário (Maio de 1981) conta ainda com a presença de Afonso de Sousa que apresenta o texto *O Canto e a Guitarra na Década de Ouro da Academia de Coimbra (1920-1930)*, texto este que dá origem à publicação com o mesmo título e 1ª edição ainda em 1981 (2ª edição ilustrada em 1986). Centrado no que havia escrito para as Bodas de Diamante do Orfeon Académico de Coimbra, *Breve Notícia de uma Geração Artística em Colaboração com o Orfeon Académico de Coimbra* (1955), posteriormente publicado, com 1ª edição, em 1973, na obra *Do Choupal Até à Lapa*, Afonso de Sousa orienta-se pelas linhas discursivas de Divaldo de Freitas em *Emudecem Rouxinois do Mondego*, abordando as experiências performativas vividas e o conhecimento artístico com/e de figuras como Artur Paredes, Edmundo Bettencourt<sup>2</sup>, Armando do Carmo Goes, Albano de Noronha, Lucas Junot e José Paradela de Oliveira.

Entendendo-se como relevante para o conhecimento do percurso histórico da CC, Afonso de Sousa publica ainda *Ronda pelo Passado: Memórias de um Antigo Estudante do Liceu Rodrigues Lobo, em Leiria e da Fac. de Direito da Univ. de Coimbra (1915 a 1930)*, documentando a sua juventude académica, o convívio com cultores como Artur Paredes, e as serenatas em Leiria com participação dos leirienses Armando do Carmo Goes e Victor Hugo Wellemcamp.

Ainda no contexto dos Seminários, Francisco Faria<sup>3</sup> apresenta no III (Maio de 1980) a comunicação "*Fado de Coimbra*" ou *Serenata Coimbrã?: Tentativa de uma Definição*. O discurso de Faria suporta-se num breve ensaio teórico sobre a questão da

---

<sup>1</sup> Nota de rodapé que se transcreve: "Poder-se-ia dizer que Júlio Silva, estranho a Coimbra, já empregava simultaneamente todos os dedos, devendo assim ser-lhe reconhecida a primazia do método da lateralidade, que reivindicamos para Artur Paredes. Ora não é assim. Utilizava esse sistema mas unicamente para fazer o acompanhamento (Júlio Silva dispensava a viola) - o que é diferente. Não visava a obtenção de acordes, finalidade intencional de Artur Paredes - uma das suas espectaculares glórias."

<sup>2</sup> Sobre Bettencourt escrevia: "A palavra *impetuosidade* de que atrás me servi, constituirá mesmo um eufemismo, pois melhor lhe caberia a de "brutalidade", como mais expressiva desse *arranque* que, em verdade, surpreende - uma distorção ao *módulo*, a que outros cantores nos habituaram. Aliás, o próprio Bettencourt a achava mais adequada." (Sousa, 1986: 52-53).

<sup>3</sup> Francisco Faria é Licenciado em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, foi regente da cadeira de História da Música na Faculdade de Letras da mesma Universidade e dirigiu o Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra (CELUC), Coro D. Pedro de Cristo (Coimbra) e Coro dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra. Foi ainda conselheiro da Comissão Municipal de Análise dos Grupos Folclóricos do Concelho de Coimbra e da Associação de Folclore e Etnografia da Região do Mondego.

designação, contrapondo o envolvimento social e as características musicais de, no seu entender, maior elaboração relativamente ao Fado de Lisboa, e valorizando o carácter serenil, licencioso, noctívago e de ar livre<sup>1</sup>, como principal marca codificadora da verdadeira existência, particularidade e sentido das práticas: "É isso: o "fado de Coimbra" é uma canção terna, docemente saudosista, mas jovem no seu vigor, no idealismo das atitudes, na esperança dum amor realizável que se oferece, ao mesmo tempo espontâneo e elaborado, de melodia bem contornada e, simultaneamente, um pouco rebuscada e, por vezes, patente". E termina, fazendo algumas analogias com as modinhas e canções napolitanas, assumindo contudo a influência do Fado de Lisboa, considerando a CC como uma "música típica" a que se deve chamar "pura e simplesmente, Serenatas Coimbrãs. É correcto e corresponde à realidade" <sup>2</sup>.

Das participações nos Seminários, e entendendo as analisadas como de maior relevância e acesso público, observa-se uma preocupação clara na definição e terminologia, taxonomia e comportamento expressivo. Relativamente à terminologia, olhando o discurso dos autores referidos, pode perceber-se em Sousa uma abordagem mais sólida, diversificada e esclarecida nos conteúdos o que, em Faria, e supostamente pelo facto de não ser um cultor nem se conhecer quaisquer tipos de ligação às práticas, se dilui nas ligações históricas e musicais observado na própria definição final: "Serenatas Coimbrãs"<sup>3</sup>.

Executante de viola em várias formações da CC, antigo estudante de Engenharia Civil na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Carlos Caiado publica em 1986, com textos históricos à responsabilidade de Paula Andrade, *Antologia do Fado de Coimbra* (Tomo I). Com cinquenta e seis canções transcritas, fotografias e textos relacionados com as temáticas e com os lugares carismáticos da Coimbra ligada aos vários tipos de culto académico, *Antologia do Fado de Coimbra* situa as referências musicais entre finais do século XIX e os anos 1980, supostamente obtidas a partir de registos fonográficos e/ou transmissão oral.

---

<sup>1</sup> "Desde logo se torna evidente que a Canção Coimbrã é uma música de ar livre, a estiolar em ambientes fechados, nos quais perde força expressiva e significado social, para se tornar canção-espectáculo um tanto adocicada, valendo-lhe, acima de tudo, o seu poder evocativo, para quem conhece o ambiente criador e o pretende reviver." (in <http://guitarradecoimbra.blogspot.com/> de 8 de Setembro de 2005).

<sup>2</sup> (in <http://guitarradecoimbra.blogspot.com/> de 8 de Setembro de 2005).

<sup>3</sup> Percebendo a dificuldade na obtenção de um termo que seja simultaneamente caracterizador do universo e particularizado, entende-se esta uma designação demasiado generalista e pouco específica porquanto, Serenata, neste contexto próprio, é essencialmente um ritual e não um género identificador do todo.

Enquanto primeira compilação relevante de transcrições de CC, visto que até aqui as publicações se limitaram a folhetos com reduzida quantidade<sup>1</sup>, a obra reveste-se de particular interesse para uma primeira abordagem analítico-comparativa de qualquer cultor iniciado, pese embora continuarem a verificar-se imprecisões relativamente a autorias, ausência da identificação dos fonogramas e, porque de transcrições musicais de canções se trata, propostas por um cultor instrumentista, a mesma ausência ao nível das soluções harmónicas para acompanhamento.

*Novas Canções para Coimbra* (1994) é a primeira publicação de composições musicais originais insertas no universo da CC, por Virgílio Caseiro<sup>2</sup>, antigo estudante da Universidade de Coimbra e cultor que tem igualmente dedicado trabalho à investigação e divulgação. A publicação demonstra o interesse que os finais do século XX trazem à realidade da canção coimbrã por parte dos eruditos musicais locais. Num total de doze composições impressas (letra e música), a obra contém ainda um texto com considerações analíticas em que, na generalidade, o autor, situando a realidade da CC em meados do século XIX, vê "como mais uma hipótese de génese do Fado de Coimbra, radicalmente diferente do de Lisboa, a sua ligação ao gosto das árias para solista, sendo destas um filho pobre, ditado pelas limitações criativas e interpretativas dos jovens que vinham até Coimbra e aqui caprichavam em inventar novas melodias para lhe acompanharem as noites, a boémia e o cortejar" (1994: 49).

Reportando-se à década de 1960, considera o rejuvenescimento ao nível da mensagem literária e da forma musical no contexto da *Balada*, referindo o importante contributo de Luiz Goes no enriquecimento musical e estilístico da CC. No que se percebe como teorização de novos caminhos, transcreve-se o que em introdução da obra

---

<sup>1</sup> Das publicações que foram dispersamente acontecendo durante o século XX salienta-se, entre as primeiras, embora não contemple apenas transcrições da CC, o caderno *Fados e Canções Portuguezas Cantadas por Manassés de Lacerda Para Cylindros e Discos de Machinas Fallantes*, com edição no Porto por Artur Barbedo que, embora sem data, se situará na primeira década.

<sup>2</sup> Virgílio Alberto Valente Caseiro, possui o Curso Superior de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, licenciado em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Mestre em Ciências Musicais, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Foi Maestro e co-fundador do Coro de Professores de Coimbra (1981/82 ) e do Coro masculino Schola Cantorum ( 1997) . Foi Maestro do Orfeon Académico de Coimbra (1982 a 1996), da Orquestra da Associação de Antigos Tunos da Universidade de Coimbra (1999 a 2003) e do Coro do Hospital Pediátrico de Coimbra. No grupo de CC Cancioneiro de Coimbra é cantor desde 1982. De 2001 - 2010 assumiu a direcção e responsabilidade artística da Orquestra de Câmara de Coimbra (a partir de 2005 Orquestra Clássica do Centro) tendo sido também seu Maestro Titular. Iniciou em 2003 as funções de Maestro do Coro dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra.

escreve e que ilustra o carácter das composições, bem como uma das canções que o autor entende como exemplo de novo estilo (*Um Lago no Meio do Mar*):

"Em termos estritamente harmónicos pretende-se com estas canções apontar para novas atitudes e resoluções, fugindo ao trivial encadeamento de tónica-dominante-subdominante, com ou sem tons relativos, e pesquisando soluções inesperadas ou mais "selvagens", que permitam um leque de acordes modulante ou multi-modulante, uma transferência tonal tirando partido do jogo melódico cromático, uma mudança súbita de tom sem preparação ou ainda a invasão de um acorde por notas a ele estranhas, todas estas atitudes pouco vulgares ou mesmo impensadas, na caracterização do fado de Coimbra tradicional ou "continuado".

Em termos rítmico-melódicos a única preocupação foi a de conseguir um discurso pactuante com os princípios estruturais harmónicos atrás referidos e, ao mesmo tempo, com a habitual aceitação da estilística melódica coimbrã, já que esta, ao impôr um determinado gráfico de discurso musical, é tradicional, e portanto de preservar e de desenvolver, enquanto de diagnóstico favorável" (*idem*: 6).

Sobre as experiências composicionais, Virgílio Caseiro defende a importância de uma consciente visão étnica e émica. O conhecimento participativo das práticas performativas e a vivência estilística e estética são apontados como a principal condição para a construção do modelo. Da experiência que o próprio materializou, na encomenda de orquestrações de CC para execução com a Orquestra Clássica do Centro<sup>1</sup>, adianta que, embora o produto apresente alguma desmontagem estilística inevitável, mantém apontamentos base que o fidelizam e, enquanto projecção internacional, este pode ser um formato de divulgação sem barreiras na sua execução (entrevista 10).

---

<sup>1</sup> O projecto "Cantar Coimbra", apresentado a 12 e 13 de Março de 2004, contou com o trabalho de instrumentação de 12 temas da CC pelos compositores Eurico Carrapatoso, Sérgio Azevedo, José Firmino e José Marinho. Em 13 de Setembro de 2008 é apresentado "Cantar Coimbra II". O tema transcrito, *Um Lago no Meio do Mar*, foi orquestrado por Eurico Carrapatoso.



# Um Lago no Meio do Mar

Virgílio Caseiro

C#min G# A E

Num de se jo de 'star bem, cons tru í com mais al guém um

3 F#min C#min G# A

la go no meio do mar! E to d'a gen te que'o vi a mal o lha va já di

6 E F#min C#min G#

zi a: tal lou cu ra não vai dar! Quem são e les a fi nal pa ra

9 E A F# G#min C#min

da rem o a val às lou cu ras do a mor! No a mor tu do'é di

12 G# E A F# Bb

feren te é co mér cio dou tra gen te, é ges tão dou tro va lor. E'o

15 C#min G# A E F#min C#min

la go fru ti fi cou e mais gen te'a qui che gou en can ta da p'lo ar ro jo,

18 G# A E F#min

só quem a ma'a qui 'stá bem, e se'a té nós al guém vem. lo go do mar ga nha

21 C#min G# A E F#min C#min

nô jo! O meu la go, o'nos so la go o la go de mais al guém!

José Anjos de Carvalho<sup>1</sup>, Coronel do Exército português na reserva, embora nunca tenha passado pela Universidade de Coimbra, tem sido um dos mais importantes investigadores do fenómeno musical coimbrão mantendo, em Lisboa, onde reside, ligação com grupos de antigos estudantes de Coimbra, divulgando e cultivando a canção coimbrã. Em colaboração com Fernando Murta Rebelo, antigo estudante da Universidade de Coimbra e também um interessado pela canção, publica em 1998 *Evocação de Hylário na Coimbra do seu Tempo: Origem e Evolução do Chamado Fado Hilário*. Já anteriormente citada no contexto das referências ao *Fado Hilário*, a obra representa um importante contributo na investigação dos exemplares quanto às autorias e processos de transformação na transmissão oral, desenvolvendo-se num discurso claro e bem fundamentado. Incidindo exclusivamente na observação do chamado *Fado Hilário*, prova documentalmente o percurso que daria origem ao *Fado Hilário Moderno*, hoje *Fado Hilário*, através da fusão do *Fado Serenata do Hilário* com *O Último Fado* que constituem respectivamente as suas 1ª e 2ª e 3ª partes. O estudo dá continuidade investigativa à tese que Divaldo Gaspar de Freitas tentava impor quando, nos anos 1980, revelava o *Fado Hilário Moderno* como um apócrifo<sup>2</sup>.

O ano de 1999 torna-se particularmente importante pelas publicações que constituirão um relevante contributo para o conhecimento da história da CC. *Fado de Coimbra*, Volumes I e II, entra na colecção *Um Século de Fado* com responsabilidade de um dos destacados cultores, José Niza. Antigo estudante da Universidade de Coimbra, licenciado em Medicina, no primeiro volume Niza percorre resumidamente a problemática das origens e transformação da CC, num discurso positivista já verificado em anteriores autores, sustentando-se numa breve sinopse das figuras mais relevantes.

Adopta um discurso cauteloso relativamente à terminologia, alegando a facilidade do termo Fado, na generalidade, enquanto denominador comum da

---

<sup>1</sup> José Anjos de Carvalho frequentou o Liceu de Évora onde, no seu tempo, para além do uso de traje académico (capa e batina), se cultivava a canção coimbrã. Foi elemento da Tuna (viola), Orfeon (solista), participou nas récitas que se realizavam duas vezes no ano e em que frequentemente interpretava temas da CC, mantendo ainda intensa prática serenateira com exclusivo repertório de Coimbra. É sócio fundador da Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado e sócio honorário da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra em Lisboa.

<sup>2</sup> Informação de A. M. Nunes que refere a conferência de D. G. de Freitas no Arquivo da Universidade de Coimbra, em 1988, posteriormente recenseada no *Jornal de Coimbra* de 20 de Julho de 1988 e jornal *Comércio do Porto* de 2 de Agosto do mesmo ano, respectivamente com os títulos *Afinal de quem é o Fado Hilário?* - de Bettencourt, Manassés, Paredes ou do... próprio? e *Origens do Fado de Coimbra Dividem Investigadores*.

universalidade: "Quanto ao nome, a designação de "fado de Coimbra" não é pacífica mas é, sem dúvida, a designação consagrada, aquela que ao longo dos tempos se foi impondo, quer nacional, quer internacionalmente.

E se assim é, o melhor é deixar tudo como está. Não por comodismo, mas por facilidade" (1999a: 25).

Descreve a prática dos vários tipos de *Serenata* partilhando as suas vivências, e aborda a questão da escolarização no sentido dos processos evolutivos. No que se relaciona com a prática da CC fora da cidade de Coimbra, deixa a Armando Luís de Carvalho Homem<sup>1</sup>, cultor (violista) e investigador activo e experiente, o que constitui um interessante estudo sobre o Fado na Academia do Porto. Dedica ainda os capítulos IV e V respectivamente aos organismos académicos na sua relação com o Fado e às *Repúblicas* enquanto factores de particular intervenção na vida académica, terminando com algumas "Estórias de Estudantes".

O volume II de *Fado de Coimbra* é, sob a divisa "A Memória Contra o Esquecimento", completamente dedicado a um percurso biográfico ordenado por ordem alfabética dos nomes dos cultores, antecedido por um quadro sinóptico por datas de nascimento. Confessando possíveis omissões e desequilíbrios e critérios que ultrapassaram a vontade própria<sup>2</sup>, Niza não deixa de prestar um importante contributo para a espiral do conhecimento no universo da história da CC.

Os processos de levantamento biográfico a que se vem assistindo desde 1972 com *Emudecem Rouxinóis do Mondego*, de Divaldo Gaspar de Freitas, tendo o seu maior expoente na obra supra citada, passarão a desenvolver-se na perspectiva da preocupação singular com a inerente mais valia da especificidade, qualidade e diversidade dos conteúdos. *No Rasto de Edmundo de Bettencourt: Uma Voz para a*

---

<sup>1</sup> Armando Luís de Carvalho Homem é Professor Catedrático no Departamento de História da Universidade do Porto e relevante investigador da CC. Filho do guitarrista Armando de Carvalho Homem tem, entre outros, acompanhado regularmente o guitarrista Octávio Sérgio.

<sup>2</sup> "Outro critério que nos foi imposto pelas circunstâncias e limitações do trabalho foi o de, independentemente do maior ou menor mérito artístico e criativo, termos de nos submeter à informação disponível. No caso dos já falecidos, por motivos óbvios. No caso dos que foram consultados através de questionário, em relação aos dados que nos foram proporcionados pelos próprios: uns, pecaram pela escassez; outros, pela modéstia; outros pela excessiva quantidade de informação para um trabalho desta natureza; e outros ainda - e infelizmente - pela pura inexistência" (Niza, 1999b: 8).

*Modernidade* (1999)<sup>1</sup>, de António Manuel Nunes, é o primeiro exemplo ensaístico/biográfico que, no caso, se reveste de particular interesse científico sustentado pelo importante conhecimento que António Nunes tem da realidade da CC e do seu enquadramento no universo das Ciências Sociais e Humanas. Do seu discurso percebe-se uma visão esclarecida e fundamentada nas realidades históricas, preocupação com a importância dos mecanismos de reprodução enquanto fidelizadores das expressões performativas, dos movimentos estéticos e, sobretudo, uma leitura atenta dos aspectos semânticos e semióticos.

No "rasto de Bettencourt" António Nunes percorre espaços e memórias dando "voz à modernidade" investigativa necessária à CC, esclarece universos de apropriação e representações culturais, combate as "vozes do silêncio" desvendando um Edmundo Bettencourt com direito de responsabilidade na construção modernista de um fenómeno sonoro próprio da sua geografia expressiva, e mostra:

"que o peso da sua herança foi enorme, mormente junto de homens como Fernando Machado Soares (entenda-se o Machado Soares dos Anos 50), Luís Goes, José Afonso; que foi apropriado por certas ideologias de esquerda e visto como inspirador da música de intervenção social; que a sua memória continua a ocupar um importante segmento junto dos artistas coimbrãos nos Anos 80 e 90; que a sua voz conquistou projecção internacional, sobretudo no Brasil, em Espanha, África e no Extremo-Oriente" (1999: 11).<sup>2</sup>

O século XXI dá continuidade à produção monográfica no que às biografias diz respeito e, assim, subvertendo justificadamente a cronologia das publicações objecto da actual análise, observar-se-ão de imediato os referidos géneros.

Em 2002 é publicado *Flávio Rodrigues da Silva: Fragmentos para uma Guitarra*, com autoria de António Manuel Nunes e José dos Santos Paulo<sup>3</sup>. Num

---

<sup>1</sup> Sobre a preposição *de* que antecede o sobrenome em Edmundo, foi informado por António Nunes que ele próprio induziu o erro tendo, mais tarde, verificado que o correcto será Edmundo Bettencourt tal como vem sendo usado. Esta questão, pelo que se percebeu de breve pesquisa, não obedece a um padrão linguístico rígido. No entanto, em fotografia oferecida por Bettencourt a Artur Paredes estampada na obra a páginas 54, o próprio, assinando sem a preposição, deixa esclarecida a dúvida.

<sup>2</sup> Edmundo Bettencourt continua a ser uma referência nas expressões performativas actuais.

A Câmara Municipal de Coimbra atribui, por concurso, o prémio Edmundo Bettencourt como forma de homenagear a figura do poeta presencista e cantor responsável pelo modernismo musical na CC.

<sup>3</sup> José dos Santos Paulo é um dos actuais cultores de relevância no panorama da CC. Guitarrista, violista, cantor e compositor, é ainda professor de Guitarra Portuguesa no Conservatório de Música de Coimbra desenvolvendo intensa actividade performativa e pedagógica.

discurso próprio das publicações biográficas, principalmente centrado na divulgação, transcrição e breve análise musical do repertório do barbeiro-guitarrista, realizada por Santos Paulo, o estudo traça o perfil biográfico do músico no contexto sócio cultural da Coimbra de então (c. 1920-1950)<sup>1</sup>, deixando informação fonográfica dos seus registos conhecidos e outra que, hipoteticamente, coloca Flávio Rodrigues e Augusto da Silva Louro (violista) nas gravações parisienses de António Menano para a etiqueta Odeon (1927). Destacam-se ainda as referências aos músicos *futricas* contemporâneos de Flávio Rodrigues que com ele privaram, com especial incidência em seu irmão Fernando Rodrigues da Silva (violista e guitarrista), e ao *Trio de Coimbra*, constituído em 1923 e composto por "Flávio (guitarra), Augusto da Silva Louro (violão de cordas de aço) e José Maria dos Santos (violão de cordas de aço). A formação era assaz insólita, pois na tradição coimbrã de tocata reduzida não era nada usual a presença de dois violões de acompanhamento" (Nunes, 2002b: 17).

Em edição complementar, no mesmo ano, saiu o catálogo-programa da homenagem realizada em Coimbra pela Câmara Municipal no dia 10 de Novembro de 2002, *Centenário do Nascimento do Guitarrista Flávio Rodrigues da Silva 1902 - 2002*.

Em *O Canto e a Música de Coimbra: Ângelo Vieira Araújo - Poeta - Compositor - Intérprete - Médico Fisiatra*, de Manuel Fernando Marques Inácio<sup>2</sup>, com edição em 2007, observa-se a continuidade discursiva biográfica centrada nos dados de identificação do biografado, percurso de vida profissional e artística, referências estéticas influenciadoras, criação e produção discográfica, homenagens e conjunto de testemunhos. Ângelo Vieira Araújo, apesar de multi-instrumentista (violino, banjolin, viola, guitarra), torna-se figura importante como compositor e poeta na música de Coimbra deixando, entre outras composições, *Feiticeira*, "que é, de facto, a sua primeira composição, estreada e divulgada por **Manuel Julião**. A *Feiticeira*, poema e música de rara inspiração poética e musical, foi feita durante o terceiro ano de Medicina [...] O amigo **Aurélio Reis** foi o primeiro a ouvir as estrofes da *Feiticeira* e a dar sobre elas a sua opinião. Estamos em **1942**" (Inácio, 2007: 51).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Flávio Rodrigues nasceu em 29 de Outubro de 1902 e faleceu em 23 de Agosto de 1950.

<sup>2</sup> Marques Inácio, embora com uma fugaz passagem pela Universidade de Coimbra, mantém forte ligação à cidade onde permanece regularmente, convive, cultiva e investiga o fenómeno musical coimbrão.

<sup>3</sup> Manuel Julião (1915-1982), licenciado em Histórico-Filosóficas, tenor, grande referência na prática das *Serenatas*, foi um dos grandes divulgadores da obra de Ângelo Araújo. Aurélio Reis (n. 1919), licenciado

Abordando a questão da definição na CC no olhar de Ângelo Araújo, Marques Inácio remete para as posições públicas de José Niza, Luiz Goes, Jorge Cravo e António Almeida Santos, demitindo-se dissimuladamente em afirmações questionadas: "Na alma estudantil e no povo está cimentada esta designação de "Fado de Coimbra" para o Canto de Coimbra, e agora? Deixemos essa abordagem para os investigadores mais eruditos" (*idem*: 45). De Ângelo de Araújo, e torna-se aqui importante no sentido de se irem percebendo as posições dos cultores relativamente a questões como a definição, Inácio transcreve o que o biografado assumiu ao ser questionado sobre o assunto: "Definir o Fado de Coimbra, eu não sei bem, dadas as suas origens, contribuições e evoluções, mas dizer o que não é Fado de Coimbra, Ah! isso eu sei muito bem" (*ibid.*: 45).

No ano seguinte (2008), integrada na colecção Coimbra Património (Câmara Municipal de Coimbra), foi publicada a fotobiografia *Lucas Junot: O Estudante Brasileiro que Cantou Coimbra*, com autoria de Rui Pedro Moreira Lopes. O autor, licenciado em História pela Universidade de Coimbra e cultor da CC, desenvolvendo na obra uma sequência discursiva normalizada pelos padrões das publicações (foto)biográficas descreve, no seguimento dos aspectos identificativos, os percursos académico e profissional do biografado, o enquadramento no universo artístico coimbrão e a produção discográfica, as publicações principalmente ligadas à sua actividade profissional (Junot era licenciado em Matemática) e referências memorialistas, cronológicas e das homenagens prestadas.

Em *Nota Prévia* escreve o autor: "Como é sabido, dedicamo-nos há muito, com paixão, à História do Fado/Canção de Coimbra" (Lopes, 2008: 13). No decorrer do discurso percebe-se que Rui Lopes, embora se não duvide dessa paixão declarada, incorre em desvios epistémicos evitáveis como são exemplo as várias incorrecções ao nível da análise de repertório, contribuindo para os constantes erros sistemáticos caracterizadores dos processos de transmissão oral em que a CC se inclui. Anota-se como exemplo *Fado de Santa Cruz* (p. 65-66) em que, no segundo verso da primeira quadra (popular) se deve ler *Feita de pedra morena* (não *Toda de pedra morena*) e no quarto *Uns olhos que me dão pena* (não *Dois olhos que me dão pena*) tal como se pode ouvir, como referência, no registo de José Paradela de Oliveira para a His Master's

---

em Medicina, violista, figura importante como acompanhador da CC, principalmente na companhia de António Brojo e António Portugal como guitarristas.

Voice, EQ 86 *master* 7.62173 em 1927. Ainda em *Fado de Santa Cruz*, são indicadas as segunda e terceira quadras como possível autoria de Augusto Gil quando, efectivamente, o são na realidade fazendo parte do poema *Um Grão de Incenso* da obra *Luar de Janeiro* (Gil, [19--?]: 83), acrescendo ainda a incorrecção no segundo verso da segunda quadra: *Numa igreja fria e triste* (não *Na igreja fria e triste*). Embora Lopes apresente este exemplo como um dos 19 que fazem parte de um manuscrito do próprio Junot, caberia certamente à investigação clarificar o seu correcto enquadramento. Transcrevem-se as três quadras com as alterações indicadas:

Igreja de Santa Cruz  
Feita de pedra morena  
Dentro de ti vão rezar  
Uns olhos que me dão pena

Entraste com ar cansado  
Numa igreja fria e triste.  
Ajoelhei-me ao teu lado  
- E nem ao menos me viste...

Ficaste a rezar até  
Manhã dentro, manhã alta.  
Como é que tens tanta fé  
- E a caridade te falta?...

Como segundo exemplo das incorrecções referidas, veja-se *Fado de Santa Clara* em que, para além do erro de autoria - a música é de Francisco Menano não de Horácio Menano<sup>1</sup> - a segunda quadra se encontra completamente alterada e sem sentido no contexto poético como se transcreve: *Aos pés de Nossa Senhora/Chorando pedi-lhe um dia/Que não rezasse chorando/Que os anjos entristecia*. Olhando o sentido figurado da primeira quadra onde, o cantor, ouvindo gemidos de alguém que chorava (*Eu ouvi de Santa Clara/Gemidos de alguém que chora...*) - a Rainha Santa que, ouvindo-o cantar chorando, pedia por ele a Nossa Senhora - percebe-se a verdadeira segunda quadra com Nossa Senhora atendendo o pedido da rainha, e pedindo ao cantor que não cantasse

---

<sup>1</sup> A referência à autoria pode depreender-se da indicação que se vê no disco (estampado pelo autor na página 96) gravado por Junot em Londres no ano de 1927 para a Columbia (8102 - WP 195) onde, sob o título, se pode ver o nome de Francisco Menano, e também na indicação de Divaldo Gaspar de Freitas: "música do Dr. Francisco Menano, para a qual o poeta Lucas Junot compusera os versos, em plena Ponte de Santa Clara, olhando o Mosteiro onde está sepultada a Rainha Santa Isabel" (Freitas, 1972: 31).

chorando porque os anjos entristecia. Transcrevem-se as duas quadras da autoria de Lucas Junot tal como se encontram registadas em *Emudecem Rouxinóis do Mondego*:

"Eu ouvi de Santa Clara  
gemidos de alguém que chora...  
era a Rainha pedindo  
Por mim, a Nossa Senhora."

"Com pena, Nossa Senhora,  
rezando, pediu-me um dia,  
que não chorasse cantando  
que os anjos entristecia" (*in* Freitas, 1972: 31).

No ponto *O Fado/Canção de Coimbra e a Vivência Académica*, por exemplo, Lopes adopta um discurso simplista e de abordagem sintética, no momento em que mais poderia explorar o dito investimento na investigação. Aspectos que, à semelhança de Menano e Bettencourt, marcaram a época em questão, são aqui praticamente omissos perdendo-se informação sobre o contributo estético de Junot para gerações posteriores, a realidade social da CC num tempo de intervenções/transformações e as características da expressão performativa e opções/identificações de parcerias instrumentais como por exemplo a opção pelo violista Abel Negrão (instrumentista lisboeta) nas gravações londrinas<sup>1</sup>. São igualmente estranhas as referências (p. 93) de fundamento como J. Ribeiro de Moraes, conhecendo-se (certamente Lopes também), relativamente à sua *Colectânea de Fados e Canções de Coimbra*, a fragilidade da maioria da informação.

Guiado por um formato discursivo biográfico, Jorge Cravo<sup>2</sup>, em *Luiz Goes: O Neo-Modernismo na Canção de Coimbra ou o Advento da Escola Goesiana* (2009), desenvolve um importante *corpus* de conhecimento ao nível das questões fundamentais do que chama "um **Novo Canto**, estética e ideologicamente herdeiro da escola modernista de Edmundo de Bettencourt." (2009b: 14). Explora, no enquadramento das primeiras notas sobre o biografado, o ambiente social, cultural e político que acompanhou a CC nos contributos estéticos dos anos 1920, o obscurantismo dos anos 30, as tímidas e incharacterísticas evoluções de 40 e o filão académico como preocupação

---

<sup>1</sup> Não deixa de ser aqui reveladora a influência que a expressão musical lisboeta ainda tinha nas práticas coimbrãs e, certamente, à semelhança de António Menano, o gosto que Junot teria pelo repertório de Lisboa.

<sup>2</sup> Jorge Cravo, licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, é um dos mais influentes cultores (cantor, autor e compositor) e investigadores da CC.



estética nos anos 50 que, no entanto, vai preparando nos seus finais uma nova e importante expressão artística e social a ressurgir na segunda metade dos anos 70. Sobre o chamado *Novo Canto* em Luiz Goes, invocado por Cravo, acrescenta-se, no sentido de se perceberem os seus fundamentos discursivos, a passagem seguinte:

"Esse Novo Canto ficou caracterizado pelo *ineditismo*, reflexo da sua inquietante criatividade, pelo *estetismo* estrutural e poético do texto, e a *musicalidade* rica em harmonia e ritmo, aliados a um vigor e a uma capacidade vocal invulgares, além de uma expressão interpretativa inconfundível. A este Novo Canto, chamamos nós *Escola Goesiana*. Reflexo desta foi o facto de Luiz Goes ter implantado na Canção de Coimbra um modo de cantar e de "dizer" os textos, que transmitiu a algumas das suas interpretações, um fulgor, uma força e um dinamismo, ainda hoje únicos nesta tradição musical" (*idem*: 107).

Desenvolve o estudo complementando-o com uma relevante análise do repertório fonográfico *goesiano*, indicando todas as referências técnicas, particularidades das parcerias instrumentais, influências e contextos sociais, políticos e culturais. De Luiz Goes e da autenticidade evolutiva da sua expressão performativa, observa que "quem analisar os seus trabalhos discográficos, sob o ponto de vista da sua construção poética, observará que se está perante várias etapas do percurso - ascendente - de alguém que foi deixando, na música de Coimbra, uma obra marcada pela modernidade, capaz de influenciar e de ser o *leit-motiv* para diferentes voos de novos intérpretes da Canção de Coimbra" (*ibid.*: 214).

Acerca da designação, Jorge Cravo é seguramente o mais acérrimo defensor do termo Canção de Coimbra rejeitando, como se fará perceber, qualquer outro termo para a identificação do fenómeno musical coimbrão. Ainda na obra anteriormente analisada, na *Introdução*, Cravo liga-se a Afonso de Sousa e à designação "o chamado Fado de Coimbra" para, em nota de rodapé, clarificar: "tal como ele, consideramos que a designação "Fado de Coimbra" só se justifica como designação aceite pelo senso comum ao longo dos tempos, já que, verdadeiramente, em Coimbra, não houve fado, mas tão-somente "canção"". (*ibid.*: 17). Sem querer teorizar retoricamente sobre a questão em Cravo, ainda assim se não percebe a "canção" apresentada em minúsculas e entre aspas nesta justificação de assunção!

Nas posições assumidas publicamente, nos vários artigos que publica no jornal *Diário de Coimbra* e, principalmente, no texto que suporta a candidatura da Universidade de Coimbra-Alta e Sofia a Património Mundial, o cultor é peremptório nas suas convicções de designação: "o "Fado de Coimbra" não existe. O que existe é uma Canção Tradicional, regional e local, com um duplo filão (o popular e o académico) enraizada nesta cidade, que tem a "Serenata" (expressão musical para concerto tocado e/ou cantado e não apenas ritual de cortejamento), como a sua manifestação artística mais genuína, embora esta Canção esteja aberta a outras formas de divulgação".<sup>1</sup>

Contudo, contrapondo o que escreve em artigo publicado no jornal *Diário de Coimbra* de 1 de Fevereiro de 2010, em artigo intitulado *A canção de Coimbra e a Indústria Cultural deste País*, "espantando-se" com o facto de alguns responsáveis pelas editoras só acreditarem no sucesso comercial de *Samaritana(s) Fado(s) Hilário e Trova(s) do Vento que Passa*, e desafiando a "inteligência, a coragem e o risco comercial suficiente para apoiar, editar e difundir esta canção [alertando para que] não vale fazer batota e adulterá-la para vender mais e dar mais lucro.", é sim de espantar que em *Canções d'Inquietude*, título do CD editado em 2005 pela Carambola (Porto), Jorge Cravo se tenha deixado "render" pelas supostas exigências da indústria discográfica ao permitir, em tradução de capa que se reproduz: "Canto e Guitarra de Coimbra/Fado and Guitar from Coimbra".

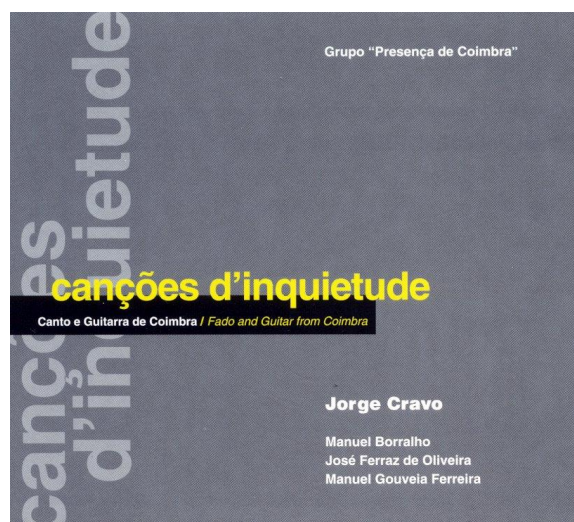


Figura 5 Capa do disco Canções d'Inquietude (2005)

<sup>1</sup> Excerto do texto "A Canção de Coimbra no Imaginário Estudantil da Universidade de Coimbra", inserido nos Textos Gerais (p. 214) da candidatura da Universidade-Alta e Sofia a Património Mundial pela UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization).

Na anterior crítica, que se vincula exclusivamente à análise discursiva que vem sendo abordada, não cabe de forma alguma a apreciação ao trabalho discográfico de Jorge Cravo, excelentemente acompanhado por Manuel Borralho, José Ferraz de Oliveira e Manuel Gouveia Ferreira que, principalmente neste registo, se assume numa autêntica intervenção estética de inovação e amadurecimento musical, demonstrando as possibilidades dinâmicas que devem estar subjacentes ao crescimento expressivo de um género.

Encerrando o conjunto das obras biográficas/fotobiográficas, é publicado em 2011 *O canto e a Música de Coimbra: Fotobiografia de Augusto Camacho Vieira*, de Manuel Fernando Marques Inácio, na sequência iniciada com Ângelo Araújo. O teor discursivo de Marques Inácio mantém a anterior linha estrutural centrada na identificação e percursos, influências/preferências, criação e produção discográfica (salienta-se o cuidado na identificação técnica das edições), história e estórias no conjunto das homenagens e testemunhos.

Demitindo-se da responsabilidade terminológica na Fotobiografia de Ângelo de Araújo, Inácio toma agora posições aproveitadas no capítulo 7: *Augusto Camacho Vieira e a sua Definição de Canção de Coimbra. História e Evolução*. Destacando a abertura de Camacho aos movimentos na música coimbrã, sem contudo deixar de referir a sua linha romântica na preocupação com o avanço e renovação, transcreve, da revista *Os Inesquecíveis* de Julho de 2000 (p. 49), a posição de Camacho:

"O Fado de Coimbra, ou balada, ou toada, ou canção, é-me irrelevante o nome que lhe é dado. Tem é que ter verdade e expressão. É uma forma musical, em que são exteriorizados sentimentos e ideias de uma forma poderosa, abordando temas como o amor, a paz, a justiça, a amizade, o bem e o mal. E as belezas da natureza. Tudo isto são temas do fado e da balada" (Inácio, 2011: 200).

Nesta sequência, remetendo-se para a compreensão das dimensões holísticas, refere a ligação Lisboa-Coimbra nas trocas de canções, usando como exemplo *Samaritana*, *Fado Sepúlveda* e *Fado dos Beijos*, assume o termo Canção de Coimbra e rebate a tese de Vieira Nery acerca da génese (Lisboa) e autonomização da CC: "Para o cordofone guitarra, poderemos aceitar essa influência, basta conhecer o papel e

intervenção de Artur Paredes e dos construtores Raul Simões e a família Grácio, mas para a Canção de Coimbra, não!" (*idem*: 201).

É ainda interessante verificar a condução do discurso de António Almeida Santos, no prefácio à obra, usando progressivamente a terminologia "fado de Coimbra", "canção de Coimbra" e "Canção de Coimbra", neste dois casos entendendo-se a referência em letra minúscula como designação geral das práticas, e a referência em maiúscula como designação do fenómeno *per se*, como se se vinculasse à opinião daqueles que defendem este percurso de autonomização do género, num processo evolutivo de estilização e demarcação relativamente à realidade do fenómeno lisboeta.

No reencontro com a abordagem cronológica seguida, remete-se para o ano 2002 e para uma das importantes e inéditas publicações no universo da CC: *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Prefaciada num estudo ensaístico a cargo de António Nunes (*Da(s) Memória(s) da Canção de Coimbra*), desenvolve-se num conjunto de testemunhos sobre a década de 1940 por António de Almeida Santos (Guitarrista), Ângelo de Araújo (Autor e Compositor) e Augusto Camacho Vieira (Cantor), década de 1950 por Fernando Rolim (Cantor), José Niza (Guitarrista e Compositor) e Luiz Goes (Cantor), década de 1960 por António Ralha (Guitarrista), Fernando Gomes Alves (Cantor), Jorge Gomes (Guitarrista), José Miguel Baptista (Cantor), Manuel Borralho (Guitarrista) e Rui Pato (Violista), década de 1980 por João Moura (Guitarrista), Jorge Cravo (Cantor) e Luís Alcoforado (Cantor), e década de 1990 por José Manuel Beato (Cantor).

O ensaio de António M. Nunes centra-se num período situado entre 1930 e 1990, fornecendo um importante conjunto de informação que se entende da maior relevância na estruturação para o caminho de uma verdadeira história da CC. No percurso das várias décadas deixa uma significativa amostragem repertorial, usando modelos de classificação, para as décadas, que se podem caracterizar como padrões dos contextos e mentalidades: "A Persistência do Neo-Romantismo Decadentista (Os mal amados Anos Quarenta)"; "Entre Neo-Presencismo e Maneirismo Classizante (Os "dourados" Anos 50)"; "Os turbulentos sixties"; "Movimento Baladista"; "Movimento da Trova"; "Novo Canto" e "Renovações/Conservantismos".

Dos vários testemunhos ressaltam memórias, experiências, referências e posições. "Coimbra é o que é mais a sua canção", diz Almeida Santos (p. 82); "Nos anos 40 encontrei em Coimbra um ambiente medieval das serenatas ao longo da noite. [...] Recordo nessa altura os futricas Fernando tocador de viola, irmão do Flávio Rodrigues. Ouvia-os pela noite dentro", recorda Camacho Vieira (p. 101-102); "O Flávio era, na verdade, uma fonte inesgotável na arte de dedilhar e dos seus dedos brotavam sons inimitáveis. Era um António Aleixo na guitarra", reforça Fernando Rolim (p. 109); "Para o Zeca e para mim - embora em perspectivas e abordagens diferentes - havia a ideia de que a música não se esgotava no fado de Coimbra e que havia outros caminhos a explorar e a percorrer", reflecte José Niza (p. 116) adiantando: "Sinceramente penso que, não obstante, hoje, em Coimbra, se continuarem a cantar, com encenação musical de fados de Coimbra, essas canções que então deixámos na década de 60, isso apenas significa que, quem lá ficou, não foi capaz, ou não teve a ousadia de tentar outros caminhos" (p. 119). E Luiz Goes deixa a mensagem: "a Canção de Coimbra devia ser sempre, como o foi no passado, o retrato do tempo em que se vive, sem ferir a sua essência intemporal" (p. 123).

Da década de 60 (também 70 embora não referida), onde se encontra o maior número de testemunhos, ressalta a figura incontornável de Jorge Gomes enquanto grande responsável pela formação de gerações de guitarristas. "Sempre estive vocacionado para a guitarra, mas cedo entendi, que para se atingirem metas dignas de registo técnico, era necessário um trabalho sério e organizado, só possível de realizar ao longo de vários anos, sem perdas de continuidade e entregue a um bom orientador.", adverte Gomes (p. 144); "fiz ainda, com Andias e Durval, a Serenata do I Seminário do Fado de Coimbra, 5/78 que aliás iniciámos - sendo também a 1ª, desde há muitos anos, a ser transmitida pela Televisão, e em directo!", recorda José Miguel Baptista no reforço à importância dos Seminários do Fado de Coimbra (p. 160); "Foi uma década de grande fecundidade artística, com uma busca de novos rumos, com muita diversidade de gostos e de estilos. Gravaram-se dezenas de discos nessa altura, todos de grande qualidade, tanto no campo da Balada, como da Trova, como no "Fado" e na Guitarra de Coimbra.", resume Rui Pato sobre os anos 60 (p. 176); "1980 foi um ano ímpar para a Universidade de Coimbra. A realização da primeira Queima das Fitas após o 25 de Abril de 1974 e o início da actividade do "Grupo Dinamizador" que veio a dar origem à Secção de Fado,

no edifício da AAC, contribuíram decisivamente para o ressurgimento das tradições académicas e para o "Fado de Coimbra" em particular.", faz notar João Moura (p. 188); "E a melhor prova de que a Geração de 80 não se limitou a cantar o Clássico do "chamado Fado de Coimbra", está no conteúdo dos discos então gravados pelos grupos mais representativos dos anos 80, e que acaba por reflectir a preocupação renovação e inovação que norteou alguns dos seus intérpretes", reforça Jorge Cravo (p. 203); "Esteticamente, os anos 90 colheram influências em todas as épocas históricas e tendências musicais da Canção Coimbrã. [...] Se a "Pós-modernidade" é, filosoficamente, artisticamente e politicamente, marcada pela fragmentação das tendências dominantes, pelo fim das grandes ideologias e dos paradigmas unitários, a Canção de Coimbra assim o reflectiu. Esta década pode ser colocada sob o signo da heterogeneidade estética do repertório interpretado e da variedade estilística dos modos de execução.", assim fecha José Manuel Beato (p. 239-240) o conjunto de testemunhos vivos de que, contudo, se não fez apreciação da totalidade.

Dos contributos de cultores, e em *Canção de Coimbra/Reflexões* (2006), José Mesquita<sup>1</sup>, com destacada importância pela responsabilidade na transformação da CC, reflecte as preocupações na busca de uma identidade inovadora, dinâmica e persistente nos caminhos da renovação, por vezes experimentalista nas práticas, como se pode observar dos últimos registos. A publicação é resultado da palestra proferida em 2005, no âmbito do Colóquio sobre a Canção de Coimbra, realizado na Casa da Cultura de Coimbra e organizado pela Associação Coimbra Menina e Moça. José Mesquita assume um discurso essencialmente empírico, abordando as questões relacionadas com a componente poética na CC e a sua relação com aspectos composicionais e interpretativos, centradas no cruzamento das realidades históricas com as opiniões de cultores contemporâneos. Sobre a caracterização/identificação da canção coimbrã, José Mesquita assume uma matriz em que, *lato senso*, "a Canção de Coimbra é tão somente um modo de cantar..." (2006: 415). Interrogando-se sobre os requisitos necessários para a compreensão desse "modo de cantar", deixando pouco esclarecidas opções terminológicas, termina:

---

<sup>1</sup> José Firmino Moreira Mesquita é doutorado em Biologia pela Universidade de Coimbra onde exerceu, como Professor Catedrático, as funções docentes e de investigador. Encontra-se actualmente aposentado mantendo intensa prática musical tanto ao nível da CC como do canto orfeónico. Convicto da necessidade de processos de inovação na canção coimbrã, compõe sobre a produção de importantes vultos da poesia portuguesa desde a década de 1970, sendo possuidor uma relevante produção discográfica.

"O que importa é não esquecer que o "Fado/Canção" (seja no "modo-Lisboa", seja no "modo-Coimbra") é, antes de mais, a expressão de sensibilidades, a exteriorização de emoções que, por serem subjectivas, serão necessariamente diferentes umas das outras... É esta característica fundamental, esta riqueza emocional, que o individualiza, relativamente a outros géneros musicais, e explica o seu sucesso, cada vez maior, no âmbito da "world music"" (*idem*: 416).

*A Canção de Coimbra em Tempo de Lutas Estudantis (1961-1969)*, de Jorge Cravo (2009), com sub-título *A Vertente Tradicional em Época de Mudanças e o Movimento das Trovas e Baladas como Canto de Intervenção Académico (Por Ocasão dos 40 Anos da Crise Académica de 1969)* desenvolve-se, num quadro de referência aos principais cultores e produção discográfica no contexto das crises académicas, na transversalidade das expressões tradicional e novo-interventiva da CC demonstrando que as duas linhas, embora com orientações diferentes, não passaram por qualquer processo significativo de ruptura: "Aliás, a ruptura nunca aconteceu na Canção de Coimbra porque os próprios intervenientes no *Movimento das Trovas e Baladas* não queriam perder a sua ligação à linha tradicional dominante para não serem marginalizados pelos sectores mais conservadores." (2009a: 51).

### 3. CANÇÃO DE COIMBRA NO FEMININO: O DISCURSO DA DIFERENÇA

A problemática da mulher na CC, não sendo por demais significativa, e ultrapassada a aceitação de Maria Teresa de Noronha e Amália Rodrigues como pontuais intérpretes, marca-se sobretudo pela gravação do CD *Intenções* (1996), de Manuela Bravo<sup>1</sup>, em homenagem a seu pai Loubet Bravo<sup>2</sup>, com o grupo de Pinho Brojo<sup>3</sup>.

Na alusão à publicação, em 1972, das *Novas Cartas Portuguesas*<sup>4</sup>, Marcelle Marini escreve:

"Os momentos de encontro privilegiado entre aspirações gerais e obras artísticas não são raros, revelam transformações importantes das mentalidades, mas deles só se falava, até então, no masculino, identificado com o universal. A reivindicação social de uma cultura feminina, nos anos setenta, fornece, portanto, razões para surpresa, tanto mais que parece duplamente incongruente: ela não corresponde ao esquema geracional (masculino) que reina na história de arte para explicar a sucessão das legitimidades simbólicas; por outro lado, bem o sabemos, não foram as mulheres que quiseram constituir-se como uma categoria à parte; esta posição foi-lhes sempre imposta, constringendo-as a viver entre resignação e revolta" (1995: 355).

A transformação que o movimento feminino francês se esforçou por fazer no ideal republicano, substituindo o emblema "Liberdade, Igualdade, **Fraternidade**" por "Liberdade, Igualdade, **Miscibilidade**", só vem a ter visibilidade no seio da comunidade académica conimbricense, na repercussão dos ideais e na ligação directa com a música, em 12 de Dezembro de 1956 com a criação do Coro Misto da Universidade de Coimbra. O Orfeon Académico só virá a admitir vozes femininas em 1974.

O percurso para a efectiva emancipação da mulher no reconhecimento artístico, apesar de lento, é marcado por exemplos singulares nesse caminho como Hildegarda de

---

<sup>1</sup> *Intenções*, Editorial Moura Pinto (AGT00196), editado em 1996.

<sup>2</sup> Loubet Bravo, tenor, artista amador natural do Porto que na década de 1930 colaborou com organismos académicos de Coimbra.

<sup>3</sup> Quarteto de Guitarras de Coimbra: António Pinho Brojo/Carlos Jesus (Guitarras) e Humberto Matias/Luís Filipe Roxo (Violas).

<sup>4</sup> Com autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, é banida pela censura passando a ser conhecida como a causa das "Três Marias" e reconhecida pela National Organization for Women (NOW), como a primeira causa feminista internacional. No essencial aborda os problemas da guerra e conflitos vários, violência, discriminação, liberdade, imigração entre outros.



Bingen (1098-1179), abadessa beneditina erudita e compositora alemã de que se destaca a obra *Ordo Virtutum*, Paula Vicente<sup>1</sup>, filha de Gil Vicente, como tangedora da Rainha D. Catarina pelos anos 1520-40, a cantora e compositora italiana Maddelena Casulana (c.1540-1583?) com a publicação de três livros de madrigais, as também cantoras e compositoras italianas, filhas de Giulio Caccini, Francesca (1587-1640?) e Settimia Caccini (1591-1683?), a cantora portuguesa Luísa Todi (1753-1833), Clara Schumann (1819-1856), como importante pianista e compositora alemã, tendo deixado escritos concertos para piano, e *lieder*, e Nadia Boulanger (1887-1979), pianista, compositora e directora de orquestra francesa, entre muitos outros recentes exemplos (Borba, 1962/3). Substancialmente mudado a todos os níveis, é um facto que durante muito tempo o mundo profissional da música foi absolutamente dominado pelo homem, no masculino, com as inerentes condicionantes, impedimentos mesmo, de afirmação do potencial criador e/ou performativo da mulher.

No universo dos estudos de música e género, concretamente no campo da investigação etnomusicológica, encontram-se vários trabalhos de musicólogas feministas como Susan McClary (*Feminine endings: music, gender and sexuality* - 1991), Marcia Citron (*Gender and the musical canon* - 1993) e, entre outros, Lucy Green (*Music, gender, education* - 1997), propondo acções num discurso sociopolítico para o fim das entendidas discriminações de género nas expressões musicais tradicionais.

Numa linha que se percebe mais interessada na investigação etnomusicológica desprendida dos aspectos puramente feministas, é referência a publicação de Tullia Magrini, *Music and Gender*. Observando as culturas musicais mediterrânicas, Magrini deixa perceber a importância dos estudos de género como um dos mais relevantes factores na formação das identidades individuais e de grupo que, apesar do sexo se referir a um fenómeno biológico, o género denota relações psicológicas, pessoais e culturais: ser homem ou mulher numa sociedade particular pressupõe regras,

---

<sup>1</sup> "Trovadores e músicos de valor da corte portuguesa foram: *Garcia de Resende*, *André de Resende*, e o próprio *Gil Vicente*, o Plauto português, fundador do Teatro no nosso país, e cuja filha, *Paula Vicente*, igualmente exerceu as funções de tangedora da rainha mulher de D. João III, como se lê nas notas de Cândido Ramalheite à História da Música de Franz D'Hurigny (<sup>3</sup>) [Trad. de *Cândido Ramalheite*, 1924, pág. 12.], o que Mendes dos Remédios confirma, escrevendo que ela "aparece como tangedora no livro das Moradias da Casa da Rainha D. Catarina" (<sup>4</sup>) [Obras de Luís de Camões, ed. Juromenha, apud "Hist. da Lit. Port." de Mendes dos Remédios (1930), pág. 143.]. (Guimarães, 1947: 18).

expectativas e comportamentos apropriados. A atenção dada ao papel do género na música marca consideravelmente o início do que pode ser considerado, nos estudos etnomusicológicos, uma nova fase de interesse investigativo:

"If dance offers the most valuable visual representation of gender identity, in a broader perspective, music provides as well a wide range of opportunities for the expression of those nuanced sets of ideas on genders that are typical of every social group. Factors as different as repertory and its relationship with the performers' gender, the particular occasions of music making, performance practice, singing style, the lyrics and their elaborations, instrumental practice, the more or less segregated character of performance, and still other aspects of musical behavior may become the occasion for an in-depht analysis of the value of musical expression "as gendered culture"" (2003: 8).

Nos discursos que envolvem a problemática relativamente à aceitação da mulher, como *performer*, na CC, verificam-se posições de manifesto desinteresse tanto por parte dos cultores como do cidadão comum, paralelamente a opiniões pautadas por algum radicalismo, outras de aceitação sob condições particulares e, ainda outras, curiosamente por parte de mulheres estudantes, que o não aceitam. Situa-se o exemplo desta última posição no resultado do inquérito feito pela Rádio Universidade aos estudantes, durante o Sarau da Festa das Latas (Latada) de 1991, em que maioritariamente os homens responderam que sim, e as mulheres que não.

Em entrevista realizada por António Nunes a António Pinho Brojo<sup>1</sup>, em Novembro de 1991, nas instalações da Secção de Jornalismo da Associação Académica de Coimbra, comentava o entrevistado sobre a aparente estranheza da tendência: "Isso é curioso! Então é porque elas entendem que realmente a Canção de Coimbra deve continuar a ser um presente de declaração, um presente de conquista amorosa. No fundo não querem que a CC perca o seu papel romântico, lírico, de afirmação do interesse do homem. Mas, para mim, friamente, a mulher tem um lugar..."<sup>2</sup>. Embora no espaço temporal de quase meio século, com todas as transformações sociais, políticas e

---

<sup>1</sup> António Pinho Brojo, doutorado em Ciências Farmacêuticas, Professor Catedrático e Vice-Reitor da U. de Coimbra, Vice-Bastonário da Ordem dos Farmacêuticos, figura incontornável da guitarra de Coimbra no seu máximo expoente técnico-performativo.

<sup>2</sup> Entrevista realizada com o fim de ser publicada no jornal *A Cabra* que, por problemas informáticos e financeiros, teria visto interrompida a publicação do nº 7 de Dezembro de 1991, e nº 8 de Junho de 1992. O texto viria a ser publicado no blog Guitarra de Coimbra (Parte I) de 28 de Agosto de 2006 ([http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2006\\_08\\_27\\_archive.html](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2006_08_27_archive.html)).

culturais inerentes, Simone de Beauvoir, no clássico feminista *O Segundo Sexo* (Vol. I - 1949), termina o ponto V da Segunda Parte (*História*) numa quase confirmação antecipada, salvaguardado o contexto e a intenção analítica, do comentário de Brojo:

"O privilégio económico detido pelos homens, o seu valor social, o prestígio do casamento, a utilidade de um apoio masculino, tudo impele as mulheres a desejarem ardorosamente agradar aos homens. Em conjunto, elas ainda se encontram em situação de vassalas. Disto decorre que a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define. Cumpre-nos, portanto, descrevê-la primeiramente como os homens a sonham, desde que o seu ser-para-os-homens é um dos elementos essenciais da sua condição concreta" (Beauvoir, 2009: 238-239).

A história das relações mulher-estudante de Coimbra encontra-se repleta de contornos relacionais, declarados nos muitos relatos memorialistas e, ao tempo em que a divisão sociocultural se fazia sentir com mais evidência, entendida até à primeira metade do século XX, podem essas declarações perceber-se em uma das muitas quadras tradicionais que mitificam o universo particular da cidade:

O meu amor é estudante  
Estudante de Latim  
Se ele se chegar a formar  
Ninguém tenha dó de mim

Contudo, e à semelhança das inúmeras manifestações musicais que por todo o mundo apresentam exclusividades tanto masculinas como femininas, sem que a problemática do sexismo se coloque, a CC, por definição histórica, modos de subjectivação dos colectivos diversos e génese etno-poética e expressão performativa, tem um carácter masculino mas, e antecipando a visão das identidades como processos dinâmicos, a participação da mulher no universo da CC, em tempos e colocações muito particulares, não deixa de ser uma constante embora salvaguardada pelas posições e diferenças sociais. A comunidade popular (*futrica*) conimbricense, principalmente as mulheres, algumas célebres como Rosa Regimento que costumava cantar na Rua da Sofia, detêm um importante passado na performance da CC, tanto nas *fogueiras* de São João como nas *Serenatas* fluviais *futricas* integradas nos programas das festas da Rainha Santa e, até, em espectáculos teatrais.

Mulheres fadistas, como já antes analisado, cantam a CC nas casas de fado de Lisboa e, artistas de teatro como Adelina Laura Fernandes (1896-1983) cantaram, por vezes inclusivamente gravaram, temas da canção coimbrã sobretudo como convidadas nas actuações do Orfeon Académico na capital. A poetisa Virgínia Vila-Nova de Sousa Vitorino (1898-1968), cuja produção poética é frequentemente integrada nas composições coimbrãs, tomando-se como exemplo *Um Fado*, gravado por António Menano em 1928, Disco Odeon, 136.819, *master* Og 673, em que a segunda quadra (*Sei lá se a dor me consome*) lhe pertence. A pianista Elisa Baptista de Sousa Pedroso (1881-1958) que tudo indica (não se encontraram registos) tenha oferecido composições à Academia, podendo verificar-se a sua grande ligação à comunidade estudantil conimbricense em artigo resultado de entrevista à pianista, publicado na revista *Ilustração Portuguesa* II Série Nº 830 de 14 de Janeiro de 1922, escrito por João Ameal que, a páginas 29, assim descreve uma das noites de Coimbra:

"D. Elisa Baptista de Sousa foi várias vezes a Coimbra - umas nove vezes. [...] Entretanto, uma noite houve que me ficou para sempre marcada na memória. Foi a noite em que a Academia de Coimbra - floresta de boemias e azas negras - trémula ainda de entusiasmo, a acompanhou á noite até ao hotel e lhe cantou então uma serenata imensa, voz de almas que soluçam e que sóbem. No alto, um luar de sêda loira tocava as coisas de uma bizzarria lendaria e de um misterio lirico. Então num impulso, para os recompensar, D. Elisa Baptista de Sousa abriu largamente, rasgadamente, as janelas, fez transportar até elas o piano - e tocou, tocou maravilhosamente, inspirada e divinizada por um grande sopro espiritual"

A Condessa de Proença-a-Velha, D. Maria de Melo Furtado Caldeira Giraldes de Bourbon (1864-1944), cultivando e apoiando o canto coral, tendo presidido a Sociedade Artística de Concertos de Canto (Castro, 1991: 151) foi, tudo indica, uma figura muito próxima da época ultra-romântica da CC, tendo composto algumas obras para os cultores de Coimbra no início do século XX<sup>1</sup>. António Nunes e Anjos de Carvalho

---

<sup>1</sup> Em *A Música na Obra de Camões* (1979), João de Freitas Branco refere a condessa de Proença-a-Velha no plano da produção amadora: "Há também as canções camonianas escritas, não *para*, mas *por* amadores. Exemplos, as de Maria de Melo Furtado Caldeira Giraldes de Bourbon, condessa de Proença-a-Velha, cujo único título de glória está no terem sido interpretadas por uma das melhores cantoras de câmara portuguesas: Laura Wake Marques." (Branco, 1979: 135).

Citando Proust: "O respeito, não digo o amor, pela música medíocre não é apenas uma forma daquilo a que se poderia chamar a caridade do bom gosto ou o seu cepticismo, é também a consciência da importância do papel social da música." (Proust, 1989: 125).

publicam, com transcrição de Octávio Sérgio<sup>1</sup>, uma das referidas obras, *Balada* (1917), sobre a poesia *Balada de Coimbra*, de Afonso Lopes de Almeida, escritor e poeta brasileiro<sup>2</sup>, composição com características que apontam para a animação de serões em salões fidalgos de inícios do século XX, pressupondo portanto a inclusão de instrumentário variado, não sendo conhecidos registos fonográficos da peça em referência da qual se apresenta apenas transcrita a linha melódica :

## Balada

2ª Condessa de Proença-a-Velha  
Afonso Lopes de Almeida

Vae des cen do'a se re na ta Pe lo Mon de go'a can  
Vae des cen do'a se re na ta Ge me'a gui tar ra plan

tar gen te E'o ri o can ta na ma ta  
gen Ai, a su da de não ma ta

E'a ma ta can ta'ao lu ar Foi no Chou pal so lu  
Mas faz cho rar mui ta gen te E des de'a tu a par

çan te Des te me'um bei jo fi nal  
ti da Que'eu me sin to tris te'as sim

Des de'es sa noi te dis tan te Ha rou xi noes no Chou  
É que'an do den tro da Sem vi da den tro de

pal. mim. Ah!... Ah!...

<sup>1</sup> Retirado de: *Os Nossos poetas*[Música Impressa: Melodias Portuguesas - Vibrações de Hoje] Vol. II. Lisboa: Bertrand, 1934 e publicado em: <http://guitarracoimbra.blogspot.pt/2010/06/balada-de-coimbra.html>

<sup>2</sup> Afonso Lopes de Almeida (1888-1953), nasceu e faleceu no Rio de Janeiro, filho do português Felinto de Almeida e da escritora e militante abolicionista Júlia Valentim Lopes de Almeida.

Escrevendo sobre as questões que ora aqui se abordam, concretamente nas relações de identidade, José Manuel Beato, cultor e investigador da CC refere:

"O facto da minha estimada mãe, por vezes, cantar o "Menino de ouro" do A. Resende, com uma linda voz de soprano *spinto* nas vindimas ou nas desfolhadas, não faz dela uma representante da Canção de Coimbra. De igual modo parece-me evidente que o facto de Maria Teresa de Noronha ter cantado uma versão do "Fado Hilário", dito "moderno", ou de ter gravado canções de temática coimbrã não significa que tivesse qualquer pretensão a reivindicar-se cantora de Fado-Canção de Coimbra, assim como tão pouco o facto de Armando Goes incluir no seu repertório "Sou ceguinho de nascença..." ter feito dele um cantor de Lisboa".<sup>1</sup>

Retomando a questão inicial, Manuela Bravo, salienta-se que o ano de 1954 marca a oficialização do traje académico feminino em Coimbra, que, embora não tendo sido pacífico, principalmente por parte da Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra, se instaurou definitivamente. O acontecimento foi objecto de capa da revista *Flama* de 10 de Dezembro de 1954 (Nº 353 - Ano XI) que se reproduz<sup>2</sup>:



Figura 6 Capa da Revista Flama (1954)

<sup>1</sup> Carta aberta intitulada *A respeito do "caso Cristina Cruz"*, publicada no blog Guitarra de Coimbra (Parte I): <http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2007/01/respeito-do-caso-cristina-cruz.html>

<sup>2</sup> Imagem retirada da obra de Luís Reis Torgal (1999) *A Universidade e o Estado Novo: O caso de Coimbra (1926-1961)*. Coimbra: Minerva p. 208.

O *mainstream* criado por este tipo de abertura através do consentimento do Conselho de Veteranos da Universidade de Coimbra, demais organismos académicos e filosofia praxística, a revolução de Abril de 1974 e a proximidade do século XXI, não deixavam antever as questões levantadas em torno da gravação de *Intenções* que, segundo declarações da cantora, não mais tinha do que um conjunto de boas "intenções" materializadas em homenagem a seu pai. Contudo, o facto gerou um autêntico coro de manifestações de rejeição, oriundos principalmente dos sectores mais conservadores da Academia e de grupos de cultores que pela mesma filosofia se alinhavam, levando inclusivamente a ameaças aos músicos participantes na gravação.

Os vários discursos, opiniões e posições sobre a questão, levaram inclusivamente a Comissão para a Paridade e Igualdade de Oportunidades da Assembleia da República a enviar uma carta de protesto à Câmara Municipal de Coimbra, solidarizando-se com a cantora, que se reproduz tal como foi publicada no *Jornal de Coimbra* de 17 de Abril de 1996:

"Face às matérias relativas à contestação desencadeada pela Secção de Fado da Academia de Coimbra contra o projecto de disco de Manuela Bravo, invocando o facto de uma voz feminina representar um pretenso "desvio de tradição", a Comissão para a Paridade e Igualdade de Oportunidades vem manifestar a sua perplexidade perante esta atitude machista, proveniente de um órgão associativo de uma Universidade onde, por sinal, as estudantes do sexo feminino estão em maioria. Identificar tradição com qualquer fundamentalismo serôdio é um atentado à liberdade criativa sem a qual nem a própria tradição pode sobreviver.

A Comissão para a Paridade e Igualdade de Oportunidades, ciente de que a luta pela igualdade de direitos e oportunidades entre mulheres e homens é também, e muitas vezes é sobretudo, um combate a nível de mentalidades, não pode deixar de considerar este caso como sintomático do muito que há a fazer nesse campo, juntando a sua voz à de quantas defendem o direito de cada ser humano, mulher ou homem, à liberdade de criar ou interpretar qualquer forma de manifestação artística".

Próximo da época em que a questão se levantou, é publicado *Fado Falado* (1999), de Armando Baptista-Bastos, integrado na colecção *Um Século de Fado*, em que o autor entrevista Jorge Gomes, Jorge Tuna, Luiz Goes e Machado Soares, colocando-os exactamente sobre o problema Manuela Bravo. Jorge Gomes pronunciava-se assim: "A Manuela Bravo utilizou isso de uma maneira muito

irreflectida e criou um problema complicado para ela e para mais alguém. Conseguiu arrastar o Brojo e quem o acompanhou, pelo seguinte: a Manuela Bravo quis ser representante de uma coisa que nunca existiu. É que não é uma utopia. Nunca existiu. [...] Ora bem: nunca houve tradição fadística feminina em Coimbra a nível universitário." (Baptista-Bastos, 1999: 279-280). De Jorge Tuna, confessando não conhecer bem o trabalho de Manuela Bravo com Pinho Brojo e declarando que, apesar de a questão não o incomodar, a tradição se centra sem dúvida no canto masculino, lhe parece que "pôr realmente na voz da Manuela Bravo canções em que um homem se dirige a uma personalidade feminina, que exterioriza através da palavra o seu amor por essa rapariga... não é fácil compreender isso na voz de uma mulher.<sup>1</sup>" (*idem*: 291-292). Luiz Goes, dissertando sobre a sobrevalorização da Serenata e o esquecimento do filão popular na CC vai dizendo: "Como sabe, a Maria Teresa de Noronha gravou fados de Coimbra... [...] A Amália Rodrigues gravou... [...] Portanto não é um fenómeno novo. [...] Eu não acho bem é que uma rapariga vá para a rua cantar, fazer uma serenata. Agora, dentro de uma sala, porque não? Acho muito bem. Então, não é uma liberdade criativa ao dar a interpretação? Há peias?" (*ibid.*: 305-306). O discurso de Machado Soares, fundamentando-se nos princípios composicionais que regem a intencionalidade da direcção interpretativa e os problemas que daí advêm quando se invertem as práticas na performance do género, orienta-se na convicção: "Eu acho que a mulher pode cantar o fado de Coimbra. Só que o fado de Coimbra existente, o património actual do fado de Coimbra foi feito para homens. [...] As mulheres, o que têm a fazer é compor fados para a sua voz, para a sua temática, para as suas características. Portanto, não acho bem que peguem nos fados e nesse património. Esse património está errado cantado por mulheres" (*ibid.*: 315).

Antecipando o caso concreto de Manuela Bravo, no qual seria interveniente directo, António Pinho Brojo, em entrevista (1991) a António Nunes já citada, pronunciava-se sobre o facto de a mulher poder ter um lugar só em determinado tipo de Canção de Coimbra, admitindo no entanto que a estudante pode desempenhar um papel activo na expressão performativa da CC: "Eu defendi sempre que a mulher deveria participar. Eu estou a dizer que temos de tirar a Canção de Coimbra do gueto, do colete

---

<sup>1</sup> Note-se que a única referência explícita a uma declaração homem-mulher, apenas se encontra na segunda quadra do *Fado d'Anto* (nº 3): *Oh! quem me dera abraçar-te/Junto ao peito, assim, assim/Levar-me a morte e levar-te/Toda abraçadinha a mim.*



de forças, do gueto coimbrão. Estou a lembrar-me de uma Teresa de Noronha. O que tem de haver é uma escolha dos temas e isso implica uma evolução".

Algun tempo antes (1987), Jorge Cravo alinhava a sua prática discursiva num sentido algo radicalizante, embora numa perspectiva de desafio à inovação/criação de um novo estilo de prática feminina, linha de opinião que viria a seguir mais tarde reforçando que, a tal acontecer, o não seja por decreto:

"Penso que ao alvitrar-se a possibilidade da mulher vir a cantar o chamado Fado de Coimbra, apenas de uma coisa podemos ter a certeza: uma tradição será desrespeitada e o canto coimbrão perderá uma certa originalidade e identidade!

É por isso que ficarei deveras surpreendido se a mulher colocar de lado a sua capacidade criativa, a sua inteligência e imaginação e seguir o caminho mais simples: apanhar o comboio do Fado e mudar a agulha da Tradição!" (1987: 29).

Quase como "pedrada no charco", pode ainda ler-se no artigo *Participação da Mulher é "Falsa Questão"*, publicado no jornal *Diário de Coimbra* de 24 de Maio de 2007, p. 19: "Também Patrick Mendes desvaloriza a polémica em torno da participação feminina na Canção de Coimbra. Aquele que é uma das vozes mais conhecidas da última geração que se dedica ao fado de Coimbra até já foi alvo de uma serenata por parte de uma mulher. E, apesar de inicialmente até ter considerado "contra-natura" a experiência, neste momento não vê porque não incluir as mulheres nesta tradição".

No contacto que esta investigação proporcionou junto de cultores e cidadãos comuns percebeu-se, acerca das razões para a renúncia à participação da mulher na CC, que, tal como se infere de alguns testemunhos citados, uma das grandes questões se centra na direcção do sentido poético dos textos. Contudo, a justificação de que a poética que suporta a CC se direcciona explicitamente do homem para a mulher é, observados os temas, uma falsa questão, visto que esse sentido só existe na génese e não na maioria dos conteúdos. Por outro lado, o facto de um intérprete transmitir uma mensagem de saudade à mãe falecida, quando na maioria dos casos o ainda não é, vê-se desvalorizado ou justificado pelo mesmo na subjectividade romântica e de força imaginária da poesia.

Tome-se como exemplo a segunda quadra de *Um Fado de Coimbra*, da autoria de Vicente Arnoso, com música de Manassés de Lacerda e primeira quadra de

Tarquínio Bettencourt (*Fecha os olhos de mansinho*), gravado em Londres por Lucas Junot (Disco Columbia, 8102, 78 rpm, editado em 1927):

Os teus olhos são tão lindos  
Que me lembram não sei quem  
Se a mãe de Nosso Senhor  
Se a minha mãe que Deus tem.

O episódio Manuela Bravo, que apesar de muito discutido acabou por se diluir na simplicidade das suas razões, teve no entanto a força suficiente para provocar a dificuldade de aproximação às práticas performativas vocais femininas no contexto expressivo público da CC, ficando a prática confinada à aprendizagem da guitarra e viola, nos exemplos de Ana Sadio, Joana Carrington e Sofia Raposo, sem contudo se verificar qualquer tipo de visibilidade significativa nas acções performativas tanto individuais como grupais.

O vazio viria a ser mais uma vez preenchido numa tentativa estranha à Academia de Coimbra, em 2006, pela voz de Cristina Cruz, antiga estudante de Línguas e Literaturas Modernas na Universidade de Aveiro, numa edição em que, à semelhança de Manuela Bravo, consta um excerto de Manuel Alegre como marca: "Não quero um fado de museu, empalhado e policiado. Quero um fado vivo e livre, aberto ao mundo e à vida. Tanto mais de Coimbra quanto universal. Tanto mais nosso quanto mais de todos.". *Coimbra Menina do Meu Olhar* (2006)<sup>1</sup>, contempla alguns dos ditos Fados clássicos como *Fado Manassés*, *Quando os Sinos Dobram*, *Estrelinha do Norte*, *Fado Solitário*, *Saudades de Coimbra* e *Canção das Lágrimas*, continuando a notar-se imprecisões relativamente às autorias, como é exemplo *Estrelinha do Norte*, cuja composição pertence a João Gonçalves Jardim, sendo a primeira quadra popular e a segunda de Ângelo Vieira Araújo. Sobre a segunda quadra, informa Anjos de Carvalho que o próprio Ângelo Araújo lhe disse, em reunião da Academia da Guitarra Portuguesa e do Fado, ter sido João Jardim a pedir-lhe que a fizesse porque apenas possuía a primeira (*Oh! estrelinha do Norte*). Na tentativa de abertura a novas visões caberia bem,

---

<sup>1</sup> *Coimbra Menina do Meu Olhar* - Cristina Cruz. CD Aeminium Records (AE 016), editado em 2006.

quanto mais não fosse pela demonstração do conhecimento e do rigor, o cuidado na investigação das fontes e na publicação dos direitos.

A polémica gerada em torno da gravação de Cristina Cruz e das apresentações públicas não teve, relativamente a Manuela Bravo, as mesmas repercussões. Em reportagem do jornal *Diário de Coimbra* de 12 de Junho de 2006, sobre a preparação do lançamento do CD, Alexandre Cortesão, um dos guitarristas colaboradores, "considera que a resistência vai-se esbatendo e dá o exemplo de Fernando Rolim, que começou por confessar que a opção não seria do seu agrado e terminou com uma frase clara: "Com vozes destas a cantar, não me importava que fossem cantar debaixo da minha janela". Curiosamente, e como se observa na mesma notícia, a Associação Cultural "Coimbra Menina e Moça", que admitiu a cantora como membro e a convidou a participar durante mais de um ano nos seus espectáculos vetou, através do grupo que a constitui, "Guitarras de Coimbra"<sup>1</sup>, a possibilidade de integrar este mesmo grupo como cantora constituinte. Em várias notícias públicas são apontadas razões, não de ordem conceptual mas sim pessoal, por parte de alguns elementos do grupo, não colocando em causa as qualidades interpretativas da cantora nem a essência da defesa da mulher na CC.

Em 20 de Janeiro de 2007, na entrevista a Cristina Cruz publicada no mesmo jornal, pode ler-se relativamente à questão anterior: "Cristina Cruz é da opinião de que a "incompatibilidade" não é só consigo, mas também com a mulher a cantar o fado de Coimbra. No entanto, o grupo intitulava-se defensor da mulher na Canção de Coimbra. Assim sendo, "fazia todo o sentido um elemento feminino integrar a sua formação". Foi então que a ousada fadista decidiu enveredar por um projecto a solo.". Registe-se ainda o facto de, a mesma Associação, aquando do V Colóquio sobre "Canção de Coimbra" por si promovido em 9 de Julho de 2005 sob o tema *A Lírica e a Mulher na Nova Canção de Coimbra*, declarar ao jornal *Diário de Coimbra* do mesmo dia o que se transcreve da notícia:

"Os membros da Associação Cultural "Coimbra Menina e Moça" não têm dúvidas: "Se a canção de Coimbra não abrir, completamente, as suas portas às mulheres, corre o risco de desaparecer. Ficam apenas alguns tocadores de guitarra". [...] Para Alexandre Cortesão e António Jesus, não basta que comecem a haver elementos femininos a tocar guitarra nos

---

<sup>1</sup> O grupo é constituído pelos guitarristas António Jesus e Alexandre Cortesão, os violistas Bernardino Gonçalves e Fernando Plácido, e os cantores Abel João, Joaquim Afonso e Vitor Sá.

grupos e que a Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra tenha como presidente uma mulher. Urge criar novas letras e alargar os temas tradicionalmente centrados na saudade e no amor".

Concretamente sobre as opiniões que associa ao campo da manipulação de consciências, José Manuel Beato, na já citada carta aberta publicada no blog Guitarra de Coimbra (Parte I) de 8 de Janeiro de 2007, acusa os apoiantes pela falta de "seriedade intelectual e artística" como exploraram a questão, salientando a existência de tradições que, apesar da exclusividade masculina e feminina, não são entendidas como diferenciadoras ou portadoras de qualquer tipo de atentado às dignidades, e relembrando que o "Fado-Canção de Coimbra, por génese sócio-histórica, na sua definição etno-praxística e mais ainda, no seu carácter estético (poético e musical) é um género artístico que, sem denunciar marcas de "falocentrismo" extremado e discriminatório, tem um carácter masculino, sendo que toda a tentativa para veicular o contrário não passa de uma contrafacção cultural, um logro etno-musical".

## **PARTE II**



# CRONOLOGIA DAS MARCAS IDENTITÁRIAS: ASPECTOS ETNOGRÁFICOS PARA UMA PADRONIZAÇÃO DA CANÇÃO DE COIMBRA

## 1. RESENHA HISTÓRICA

Inspirados pela literatura portuguesa do Romantismo e pelas já consideravelmente desenvolvidas investigações filológicas e etnográficas, cabendo aqui a ressalva do que João Leal (2000) reflecte acerca da comunhão entre a antropologia e o que designa “como um discurso de “etnografia espontânea””<sup>1</sup>, acontecem os primeiros estudos sobre música tradicional, adoptando-se aqui o termo actualmente institucionalizado<sup>2</sup>, publicados por João António Ribas (ca. 1852)<sup>3</sup> na pequena compilação *Álbum de Musicas Nacionais Portuguezas: Constando de Cantigas e Tocatas Usadas nos Diferentes Districtos e Comarcas das Provincias da Beira Traz-os-Montes e Minho*. A compilação consta de doze temas (canções e danças), com harmonizações para piano onde se incluem três exemplares dos primórdios expressivos da CC: *A Raptada ou O Caraveleiro do Mondego*, *O Fado Atroador de Coimbra* e *O Fado Rigoroso da Figueira da Foz*.

---

<sup>1</sup> Das reflexões sobre a etnografia e antropologia portuguesas, João Leal perspectiva uma abordagem multidisciplinar em que à antropologia se associam outros discursos que designa por etnografia espontânea: “Quer isso dizer que podemos encontrar nesses outros campos disciplinares, tanto projectos pontuais de descrição etnográfica de certos aspectos da cultura popular, como modalidades de interpretação destes em que conceitos como cultura, raízes ou tradições, desempenham um papel central” (Leal, 2000: 15).

<sup>2</sup> “Desde final da década de 70 do séc. XX que etnomusicólogos e outros estudiosos de música em Portugal utilizam o termo “música tradicional” para denominar o conjunto de práticas, géneros e estilos musicais associados a contextos rurais. Este termo veio a substituir designações como música popular, canção popular, folclore, música folclórica e música regional [...] A adopção do termo “música tradicional” no âmbito da moderna etnomusicologia em Portugal desde a década de 80 enquadra-se nas opções feitas pela disciplina a nível internacional” (Castelo-Branco 2010b: 887).

<sup>3</sup> A data de 1852, que se indica, deve-se a informação do Prof. Rui Vieira Nery, em documento cedido (TOCO, CANTO E DANÇA: ALGUNS ASPECTOS DA PRÁTICA PERFORMATIVA DO FADO NAS FONTES MUDAS DO SÉC. XIX), onde esclarece o aparecimento de uma primeira edição que veio alterar a data, ca. 1860, até aqui como referência: “Recentemente, contudo, Sílvia Sequeira, responsável da mesma Área de Música, identificou no Fundo do Conde de Redondo, preservado naquele departamento, um exemplar da primeira edição da obra (cota F.C.R. 1//1a), igualmente sem data de publicação, mas à qual parece haver pelo menos uma fonte de referência bibliográfica da época a atribuir o ano de edição de 1852” (Nery, 2012).

O referido documento, segundo Vieira Nery, será parte de uma próxima publicação dedicada ao universo das fontes mudas e sonoras.

É interessante referir, no conjunto dos doze temas colectados e transcritos por Ribas, a cantiga *Manoel tão Lindas Moças* (p. 22) com ausência do texto poético e apontada como pertencente à região de S. Martinho de Dume (Braga), o facto de o mesmo título e com semelhanças rítmicas e melódicas muito acentuadas, fazer parte do cancioneiro de Coimbra sendo o seu título mote principal do poema *Carta a Manuel*, de António Nobre:

“Comtudo, em meio desta fútil coimbrice,  
Que lindas coisas a lendária Coimbra encerra!  
Que paisagem lunar que é a mais doce da Terra!  
Que extraordinárias e medievais raparigas!  
E o rio? e as fontes? e as fogueiras? e as cantigas?  
As cantigas! Que encanto! Uma diz-te respeito,  
Manuel, é um sonho, é um beijo, é um amor-perfeito  
Onde o luar gelou: «Manuel! tão lindas moças!  
Manuel! tão lindas são...»  
Que pena que não ouças!” (Nobre 1974: 62)

Este, como outros exemplos, fazem perceber que a zona urbana de Coimbra, mercê do seu centralismo proporcionador de inúmeras e antigas trocas culturais no movimento da transumância, do comércio, das deslocações sazonais de ranchos de trabalhadores e das ligações viárias, acrescido da presença do mais antigo e significativo centro universitário do país congregador da reunião de jovens estudantes de todo o Continente, Ilhas, e com relevante significado do Brasil, é das regiões onde o hibridismo musical e os atributos das expressões performativas, revestindo-se de contornos particulares em que a tradição é parte constitutiva das sociedades, merece ser objecto de estudo ao nível da etnografia da música.

Cerca de vinte anos mais tarde, e na clara inspiração dos modelos de Almeida Garrett com o *Cancioneiro e Romanceiro Geral* (Vol. I-1843 e Vols. II e III-1851), e de Teófilo Braga<sup>1</sup> e José Leite de Vasconcelos, são publicados em 1872 *Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição*, de Adelino António das Neves e Mello, e *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos (Vol. I-1893; Vol. II-1895; Vol. II-1898).

---

<sup>1</sup> São referência o *Cancioneiro Popular* e o *Romanceiro Geral* ambos publicados em 1867.



Nestes trabalhos oitocentistas verifica-se uma considerável distanciação em termos da variedade dos exemplares, tanto no aspecto geográfico como da temática. Neves e Mello apresenta um conjunto de recolhas que se distribuem pelas Províncias do Minho, Trás-os-Montes e Beira Litoral (Coimbra), e pelo Arquipélago dos Açores, enquanto César das Neves e Gualdino de Campos, para além de apresentarem transcrições de todo o território português, das então Províncias Ultramarinas e de algumas estrangeiras (Brasil) popularizadas no país, abrangem ainda um importante leque de géneros como fazem constar nas capas: "*Canções, Serenatas, Chulas, Danças, Descantes, Cantigas dos Campos e das Ruas, Fados, Romances, Hymnos Nacionais, Cantos Patrióticos, Canticos religiosos de Origem popular, Cantos Liturgicos Popularisados, Canções Políticas, Cantilenas, Cantos Maritimos, Etc. e Cançonetas Estrangeiras Vulgarisadas em Portugal*".

A particularidade de às transcrições serem associadas harmonizações básicas para piano (tal como a muitos temas da CC aconteceu) explicitamente numa perspectiva comercial para "alimento" dos serões burgueses, e, assim se entende, o excesso de ornamentação, levou a que alguns intelectuais e instituições musicais se alertassem para a necessidade de promover algum tipo de acção que salvaguardasse o património tradicional. Neste sentido, é o Conselho de Arte Musical do Conservatório Real de Lisboa, em cujo grupo de conselheiros se incluíam nomes como Julio Neuparth, Alexandre Rey Colaço, Freitas Gazul e António Arroio, que decide, num documento hoje de considerável relevância histórica, assumir a responsabilidade da regulação das recolhas musicais com base em metodologias mais sistematizadas. Nomeada uma comissão, é redigida uma circular<sup>1</sup> com directrizes bastante específicas acerca dos objectivos do Conselho e das metodologias a adoptar, circular essa enviada para as instituições musicais mais credenciadas. Embora a consequência positiva do documento não tivesse alcançado os melhores objectivos, é um facto que as transcrições mais relevantes publicadas no seu seguimento se abstiveram das harmonizações associadas. O conteúdo da circular, inserido por António Arroio na introdução à publicação de Pedro Fernandes Tomás, *Velhas Canções e Romances Populares Portugêses* (1913, p. XIX-XXI), pode perceber-se na transcrição do seguinte excerto:

---

<sup>1</sup> Publicada na Revista Nº 1 do Conservatório Real de Lisboa, em Maio de 1902.

"Ill.mo e Ex.mo Sr. - Tendo o Conselho de Arte Musical d'este Conservatório resolvido proceder á colheita das canções populares portuguesas com o fim de organizar em bases seguras o repositório do nosso riquíssimo *Folk-lore* musical, conta elle com o subsidio de todos quantos entre nós se occupam d'este importantissimo assumpto para levar a cabo a sua tarefa. Neste intento visa o Conselho que a sua versão do *Folk-lore* seja a mais fiel e completa possivel, dando o maior numero de variantes da mesma canção e a sua distribuição geographica, e convertendo-se assim num valioso subsidio para o estudo do povo português e para o desenvolvimento da arte culta [...] exprimindo em poucas palavras a formula que, segundo o Conselho, deve dirigir a colheita das canções: esta deverá ser feita com o maior esculpulo, registando-se simplesmente as melodias taes como ellas são apresentadas pelo povo, qualquer que seja a sua forma, harmonizada ou não, mas *sem a menor intervenção pessoal da parte do colleccionador que as possa perturbar...*".

Apesar de até à década de 20 do século XX não ser grandemente valorizado o trabalho de campo, sabendo-se que, na maioria das vezes, eram os informantes a chegar ao colector por forma directa ou indirecta, são as publicações oitocentistas, com todas as fragilidades de que possam enfermar, um importante contributo para o conhecimento do património musical tradicional, e um considerável impulsionador do desenvolvimento das práticas colectoras com Kurt Schindler<sup>1</sup> a fazer as primeiras gravações em Trás-os-Montes (1932), e Armando Leça, em 1939-40, por várias regiões embora já com trabalho de campo em zonas rurais (1913). "Deve-se a Armando Leça o primeiro registo extensivo da música de matriz rural em Portugal. Numa colecção realizada em 1939-1940, sob o patrocínio da Comissão Executiva dos Centenários e com apoio técnico da Emissora Nacional, reuniu 487 registos sonoros, representativos de dez autarquias provinciais portuguesas" (Pestana, 2012: 190).

Os trabalhos de colecta e estudo da música tradicional, centrados no contexto da divisão por províncias ou em pequenas regiões particulares, assume a partir da década de 1920 um maior interesse e qualidade ao nível da documentação. Investigadores apoiados por instituições ou independentemente de quaisquer apoios, etnógrafos,

---

<sup>1</sup> "Este musicólogo americano, na segunda viagem realizada à Península Ibérica entre 1932-1934, fez uma incursão no Norte de Portugal munido de um gramofone da Fairchild Aerial Company (para o registo sonoro em discos de alumínio), tendo gravado música de matriz rural em Trás-os-Montes. Uma cópia desta colecção está arquivada na Fundación Joaquín Díaz, em Urueña, Espanha. Deste levantamento, foram publicadas dez transcrições musicais de romances no livro *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, 1941" (Pestana, 2012: 193).

antropólogos, músicos, interessados locais, desenvolvem importante trabalho motivados pela salvaguarda das tradições autênticas que perceberam entrar em risco de extinção. O grande foco de interesse das recolhas/investigações situava-se sobretudo nas zonas rurais mais características ou recônditas, entendendo-se aí a presença da verdadeira autenticidade e identidade das práticas mais arcaicas<sup>1</sup>, passando a preocupação pela discussão acerca das origens, classificação de estilos/géneros e organologia tradicional.

A ilustrar o considerável volume de trabalhos desenvolvidos e publicados, referem-se alguns exemplos de autores e obras:

Michel'Ângelo Lambertini, *Chansons et Instruments Renseignements pour L'étude du Folk-Lore Portuguais* (1907).

Pedro Fernandes Tomás com o conjunto de publicações *Velhas Canções e Romances Populares* (1913), *Cantares do Povo* (1919), *Canções Populares da Beira* (1923) e *Canções Portuguesas: do século XVIII à actualidade* (1934).

Francisco Serrano, *Romances e Canções Populares da Minha Terra e Elementos Históricos e Etnográficos da Mação e Viagem à Roda de Mação* (1921).

Armando Leça, *Da Música Portuguesa* (1922) e *Música Popular Portuguesa* (1945).

Edmundo Correia Lopes com *Cancioneirinho de Foz Côa: Contribuição para a História Crítica da Música do Povo Português* (1926).

Rodney Gallop em 1936 com *Portugal: a book of folkways* e *Eight Portuguese Folksongs*, e, em 1937, com *Cantares do Povo Português*.

Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto* (1940)

---

<sup>1</sup> "Com efeito, só as populações dos campos, serras, lugares e aldeias de Portugal são depositárias de um tesouro inexaurível de melodias, que, na sua pureza, na sua frescura, na sua autenticidade étnica, na variedade e naturalidade das suas formas, nas suas surpreendentes características estéticas, enfim (a que não falta, como se tem suposto e afirmado, a profundidade, a gravidade, o alor da altura), têm jus a ser consideradas como espelhando inequivocamente a nossa psique. [...] A canção urbana é pobre e incaracterística, banal e incolor, sem força sugestiva nem originalidade de contornos. Ou é o execrando fado, produto de corrupção da sensibilidade artística e moral, quando não indústria organizada e altamente lucrativa, como se verifica hoje em dia, ou a banal copla revisteira, a insulsa marcha bairrista, a desengraçada cançoneta radiofónica" (Lopes-Graça, 1974: 15-16).

Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry from Spain and Portugal* (1941).

Vergílio Pereira com o *Cancioneiro de Cinfães* (1950), *Cancioneiro de Resende* (1957) e *Cancioneiro de Arouca* (1959).

António Marvão, *Cancioneiro Alentejano* (1955).

Rebelo Bonito, *Chulas, Charambas e Desgarradas* (1959).

O período da história da música tradicional portuguesa compreendido entre os anos 1933 e 1974, inserido na política cultural do Estado Novo, caracteriza-se muito particularmente pela encenação idílica do rural, instrumentalizando as expressões performativas no sentido do favorecimento da ideologia nacionalista<sup>1</sup>. A figura principal desta filosofia, então designada como "Política do Espírito"<sup>2</sup>, foi António Ferro, jornalista e escritor, que, à frente do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), mais tarde Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) e contando com o apoio de várias instituições das quais se salienta a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), orientou a sua acção no sentido do desenvolvimento de uma política folclorista, por si regulada, que tinha como um dos objectivos a "distracção" das camadas populares relativamente ao que era a realidade social e cultural do país.

Na transcrição que Vera Alves faz de um dos discursos de Ferro, percebe-se a filosofia subjacente à "Política do Espírito":

"No domínio das coisas do Espírito (...) possuímos esta aspiração definida: a renovação do gosto em Portugal: todas as nossas iniciativas, desde uma exposição de quadros a uma exposição de montras, buscam essa finalidade (...) [E] para essa campanha vamos nós buscar precisamente, as nossas melhores armas. É o povo, sempre o povo, o melhor mestre nesta matéria (...). Pudéssemos nós trazer para a vida corrente, para a decoração dos nossos lares, filtrada pela visão dos artistas, as linhas, as formas, as cores da arte popular portuguesa e teríamos dado um grande passo na revolução do gosto em Portugal. Quando nos dedicamos portanto, com tanto entusiasmo, (a esta causa) não é pela aspiração infantil de brincar com bonecos ou pela aspiração

---

<sup>1</sup> "The idea that folk music represents the true music of a nation came into being with the rise of the modern nation-state and the desire to identify national characteristics of cultures. Thus collecting folk songs was not only a way of preventing the complete destruction of a past way of life by industrialization, but also of discovering and disseminating one's own national culture." (Livingston, 1999:75).

<sup>2</sup> Basicamente, o conceito imbuído do culto do orgulho em ser português, transmitia a imagem encenada de um país que, embora economicamente pobre, era espiritualmente rico.

legítima de desenvolver os nossos estudos etnográficos. É, antes, porque a nossa arte rústica é a grande fonte do bom gosto nacional. (*Novidades*, 3 de Julho de 1940)" (in Alves, 2007: 68).

Em toda esta conjuntura política, social e cultural, desenvolveram-se os estudos distribuídos principalmente por folcloristas e etnógrafos que se foram mantendo ligados à filosofia do regime, e por intelectuais manifestamente em oposição a essa mesma linha de condução das práticas, avolumando-se e melhorando-se os processos de recolha, transcrição e análise. Os anos 1950-60 trazem a público importante documentação escrita e fonográfica com destaque para: entre 1956 e 1965, a edição das gravações de Artur Santos realizadas nas Províncias da Beira-Baixa e Beira-Alta e nas ilhas açorianas de S. Miguel, Santa Maria e Terceira (Cruz, 2006), em 1966, na parceria estabelecida com o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian e com a colaboração de Benjamin Pereira nos levantamentos, Ernesto Veiga de Oliveira e a publicação *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, constituindo a obra uma importantíssima referência no campo da organologia tradicional, e, entre 1960 e 1971, a *Antologia da Música Regional Portuguesa* por Fernando Lopes-Graça em colaboração com Michel Giacometti, um conjunto de cinco álbuns com gravações do Minho, Trás-os-Montes, Beira-Alta, Beira-Baixa e Beira Litoral, Alentejo e Algarve.

A mais valia de todo este conjunto documental, principalmente o exemplo das edições fonográficas, tem o seu reflexo nas práticas dos agrupamentos folclóricos, levando, sucessivamente, à preocupação no rigor das práticas de colecta e expressões performativas, em franca oposição à herança do início da política estadonovista que alimentou um processo de representação claramente “turística”, visando “modelar, promover, regular e fiscalizar a prática performativa e o entretenimento, e a sua instrumentalização para a doutrinação política e ideológica” (Castelo-Branco, 2008: 19).

Lopes-Graça e Giacometti destacam-se indiscutivelmente no panorama da recolha e estudo da música tradicional portuguesa, norteando-se pelo paradigma da autenticidade e contextualidade da canção tradicional, opondo-se veementemente ao que Lopes-Graça designava por "contrafacção folclórica", materializando-se ainda a colaboração entre ambos na edição do *Cancioneiro Popular Português* (1981), uma antologia que abrange todo o país na transcrição musical e poética, sendo referência no estudo das particularidades dos vários géneros da expressão musical tradicional. A obra,

adoptando uma classificação particular, remete para aspectos da função/ocasião<sup>1</sup>. De Giacometti é ainda referência a série documental televisiva realizada com a colaboração do realizador Alfredo Tropa no início dos anos 1970: *Povo Que Canta*<sup>2</sup>.

A herança da parceria Lopes-Graça – Giacometti, principalmente na visão que o primeiro tinha da música tradicional enquanto veículo privilegiado para a transformação social, foi, sem dúvida, uma das grandes orientações para as seguintes gerações de colectores, bem como modelo para o fenómeno da música de intervenção no período que contornou a Revolução de Abril de 1974.

O interesse na publicação de transcrições musicais de vulto e/ou análise comparativa dos cancioneiros musicais oitocentistas, por exemplo, apesar da motivação que os anteriores trabalhos enunciados promoveram, não se tem grandemente verificado por parte da comunidade académica envolvida nos estudos etnomusicológicos, na medida do que seria desejável e importante para apoio aos processos de revivificação continuados pelos agrupamentos folclóricos do país. Destacam-se, todavia, *O Alto-Minho na Obra Etnográfica de Abel Viana* (1997) tendo como editor João Soeiro de Carvalho, *Os Cantares Polifónicos do Baixo Minho* (1997) de Ana Maria Azevedo, *Romances do Trás-os-Montes* (1998) de Anne Caufriez, *Cantadores e Cantadeiras: Reposição de uma Vida (1958-2000)* (2003) de Américo Figueira e *Cancioneiro Tradicional Português: Recolha de cantigas e Romances* (2008) de José Ruivinho Brazão e Nelson Conceição.

A música tradicional de Coimbra (entenda-se aqui o que diz exclusivamente respeito às práticas performativas das camadas populares), marginalizada ou

---

<sup>1</sup> *Do Berço à Cova* (Canções de embalar, de roda, de gestos, de despedida, descantes e serenata aos noivos, lamentações e prantos fúnebres); *As Estações, os Meses e os Dias* (De carácter fundamentalmente religioso, integra, entre outros, cantos do ciclo natalício, Quaresma, *Maias*, alvoradas, e cantigas de S. João e S. Pedro); *A Idade do Pão* (Essencialmente relacionado com os cantos de trabalho-cantigas de aboio, sacha, ceifa malhadas); *As Mãos e os Ritos* (Tal como o passo anterior, constitui-se por cantigas da apanha da azeitona, linho, vindimas e toadas de pedreiros); *A candeia e as Horas* (Principalmente romances, orações e lengalengas); *Por Terreiros e Arraiais* (Aborda os vários tipos de modas e danças-vira, verde-gaio, chula, cana verde, farrapeira, malhão, fandango, saias e corridinhos); *As Vozes e os Gestos* (Pregões, peditórios, alvoradas, desgarradas e cantos de pedintes); *O Amor e o Maldizer* (Trata a permissividade das cantigas satíricas de Entrudo, as pulhas, serração da velha e festas de Santos Populares); *Entre Pazes e a Guerra* (Romances, diversos hinos, marchas militares e canções constitucionais e miguelistas).

<sup>2</sup> Em 2003 é editada a série de seis DVD *Povo que Canta: Recolhas Etnográficas num Portugal Desconhecido*, passados integralmente na RTP2, com responsabilidade do realizador Ivan Dias e do músico Manuel Rocha, que "revisitam" os caminhos de Giacometti e Tropa, orientados pelo guião original.

simplesmente entendida como pouco importante no universo dos estudos etnomusicológicos por autores como Mário de Sampaio Ribeiro ou Armando Leça, tem sido, principalmente a partir dos anos 1930-40, objecto de pouco interesse investigativo por sobre ela pairar o espectro do hibridismo, da consequência de um modelo ensaiado nas canções de autores conhecidos, ou pelas transformações hipoteticamente causadas pelo ambiente de erudição que envolve a cidade sobretudo desde a transferência definitiva da Universidade (1537).

Sampaio Ribeiro, na publicação *A Música em Coimbra* (1939), remete-se exclusivamente para um dos fenómenos que na primeira década do século XX tiveram forte impacto na cidade, os concurso de ranchos ensaiados por altura das *fogueiras* do São João, que, note-se, numa disputa saudável entre bairros ou pequenos espaços (Largos), a esse fim se circunscreveram sem qualquer tipo de sobreposição às manifestações espontâneas de características autenticamente tradicionais: “Ficou também a tradição de se escrever música para os ranchos de tricanas cantarem. Ainda hoje os chamados compositores populares abastecem fartamente os ranchos de Coimbra. É de ver que a sua obra é a negação pura e simples do folclore” (Ribeiro, 1939: 31-32).

Por sua vez, Armando Leça, em *Música Popular Portuguesa*, deixa-se claramente influenciar pela presença do “chamado” Fado de Coimbra e da sua suposta característica estritamente urbana, quando refere que “O fado, como as canções das fogueiras de Coimbra, é manifestação de música urbana, periférica, e não o substracto emocional duma província ou dum povo.” (Leça, 1947: 103). Contudo, na mesma publicação, e na sequência da observação ao hibridismo da música na Beira Litoral, vem esclarecer que, “Cancioneiro híbrido, sim, mas português, porque nada tem de raiano” (*idem*: 112).

Simões Dias, em *Aspectos da Canção Popular Portuguesa* (1952), embora associando a ligação do que chama as “classes superiores” ao povo na cidade de Coimbra, anota não a deturpação, mas sim o reflexo nas cantigas tradicionais dando-lhe assim particularidades únicas:

“Supomos que em nenhuma outra terra portuguesa o povo contacta mais directa e permanentemente com a vida das classes superiores do que em Coimbra. O estudante, com a sua mocidade e os seus entusiasmos, é

elemento de ligação extremamente activo, que convive com os Mestres, frequenta reuniões de sociedade e, envolto na sua capa negra que tudo explica e tudo torna lógico, se dá com todos os lojistas da sua rua, namorisa uma tricana e vai dançar com ela até de madrugada nas fogueiras de S. João. Esta juventude baliçosa que aqui deixa os seus versos, os seus amores ou simplesmente a memória das suas tropelias, confere à cidade uma feição curiosa, boémia e romanesca, de que as cantigas do povo guardam naturalmente vivo reflexo” (Dias, 1952: 57-58).

Percebe-se aqui a influência de um contexto social em que a associação ao urbano limitava a observação mais alargada da expressão performativa, tanto mais se do Fado tivesse aproximação, como é o caso de Coimbra, principalmente por parte de intelectuais que se assumiam afectos a uma linha detractora do mesmo.

Contudo, a realidade da expressão musical tradicional coimbrã acontece evidenciada nas primeiras transcrições publicadas, dedicando-lhe, por exemplo, João António Ribas considerável importância já que transcreve três de Coimbra, ficando ainda a dúvida sobre a origem que indica a *Manoel Tão Lindas Moças* e *A Tricana D’Aldêa*, na primeira como atrás referido, e, na segunda, tanto pelas características musicais como também por várias referências a ela feitas por alguns colectores da cidade. Adelino António das Neves e Mello (filho), na publicação *Músicas e Canções Populares: Colligidas da Tradição* (1872), faz entrada de 25 exemplares.

Nos três volumes do *Cancioneiro de Músicas Populares* (1893/95/98), de César das Neves e Gualdino de Campos, encontram-se cerca de 80 exemplos<sup>1</sup> ficando a dúvida sobre alguns pela forma pouco explícita como são identificados ou reportados a Coimbra. Na introdução que José Leite de Vasconcelos faz à obra de Pedro Fernandes Tomás, *Canções Populares da Beira* (1923), observa-se:

“Grande parte das cantigas foi colhida na cidade de Coimbra, onde está a Universidade, e onde é íntimo o contacto entre os estudantes e o povo: d’aqui o emprêgo de versos como aquelles, e o apuro de certas expressões que não se encontram vulgarmente nas poesias populares,

---

<sup>1</sup> Da análise feita aos três volumes do Cancioneiro, contabilizaram-se 31 temas no Vol. I, 21 no Vol. II e 25 no Vol. III. Deste conjunto, abrangendo géneros diferentes onde se inclui o Fado, alguns estão devidamente identificados como de Coimbra e/ou região e, sobre outros, não identificados ou com referência a distintas zonas de origem, ficam algumas dúvidas sobre a possibilidade de pertencerem efetivamente ao universo tradicional coimbrão, tanto pelas características musicais como pela sua prática local há muito conhecida.



como “os teus olhos crystalinos” a pag. 66. A influencia dos estudantes de Coimbra prova-se directamente:

Estudantes de Coimbra  
Moram por baixo da ponte:  
Por causa das raparigas  
Muito çapato se rompe.

Inda agora aqui passou  
Antoninho p’ro estudo:  
Cara de neve coalhada,  
Olhos de limão maduro...” (in Tomás, 1923: XXIX)

Ainda em Pedro Fernandes Tomás, na publicação *Canções Populares (Do Século XVIII à Actualidade)* (1934), podem encontrar-se 14 canções, não estando contudo algumas devidamente identificadas. Nos cancioneiros posteriores, concretamente o *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti e Lopes-Graça (1981), fica o acervo coimbrão consideravelmente desfavorecido.

Abordar a etnografia da CC é perceber, no imediato e relativamente ao seu *locus* principal, Coimbra, as particularidades sociais bipartidas e perfeitamente identificadas, principalmente até aos anos 1950, no que se pode entender como Sociedade Tradicional *Futrica* e Sociedade Tradicional Académica. A designação enquadra-se, e assume-se, nos conceitos de sociedade académica em oposição à comunidade popular como designou João Lourenço Roque (1990), sociedade tradicional académica coimbrã como, numa posição “etno-antropológica” de legitimação dos costumes diversos, designou António Rodrigues Lopes (1982), ou comunidades estudantis como entendeu Paulo Archer de Carvalho (1990) na pluralidade da realidade, as “Comunidades que têm diversa vivência dos rituais praxísticos ou dos hábitos talares, entendimento ou alheamento dos valores do universo intelectual da época, posicionamentos distantes nas grandes questões políticas e filosóficas, nas filiações das lojas e dos partidos, nos comportamentos amorosos e relacionais com as *tricanas* ou com as *meninas da sociedade*, nas boémias, nos consumos de ópios e tabacos, nas libações, na projecção social de imaginários” (Carvalho, 1990: 341).

No que às manifestações musicais diz respeito, e como se vai percebendo, as duas comunidades partilham a participação/colaboração pontual em determinadas

realizações, como são exemplo os festejos das *fogueiras* do São João, ocupando-se individualmente de outras, similares, de que são importante reflexo do ambiente da cidade, as Serenatas.

A criação de Estudos Gerais e Universidades a partir do século XII, nas principais cidades europeias como Paris, Bolonha, Lisboa, Salamanca, Coimbra, entre outras, desencadeia uma forte movimentação de estudantes que, tal como os *clérigos-jograis*, percorriam as povoações tocando, cantando, comendo e bebendo num divertimento polvilhado de não menos desacatos e provocações amorosas. “Foram, na verdade, os estudantes os sucessores, os herdeiros, os continuadores da goliardia, quando, por finais da Idade Média, se esbateu o fenómeno dos clérigos refractários errantes e permaneceram apenas, na vida boémia e ambulante, os escolares, que durante tantos séculos com aqueles se confundiram, quer na vida boémia propriamente dita, quer na essência conceptual” (Sardinha, 2005: 83).

Grande parte destes estudantes deslocava-se cantando e tocando, normalmente em pequenos grupos, animando, fazendo serenatas de galanteio indiscriminado, com fins mendicantes ou, muitas vezes, simplesmente lúdicos à semelhança dos *serenateiros* que Borba e Lopes-Graça (1963) esclarecem como “reliquias dos antigos trovadores, troveiros ou histriões, cuja finalidade não é esmolar ou vender seus préstimos, mas gozar a vida a seu modo, a ensaiar descantes ou a improvisar cantares de fácil realização.” (Borba, 1963: 544). Sendo a sopa o prato vulgarizado e principal sustento das populações mais ruralizadas, era também uma dádiva comum levando a alcunhar os estudantes de *Sopistas*, em Espanha, e *Prégadores*,<sup>1</sup> em Portugal.

Dos hábitos musicais e sua importância na vida dos escolares conimbricenses, não restam dúvidas como regista o *Palito Métrico*: “Merquei-vos, pois, em lugar da Instituta e Expositores, uma flauta, rabeca e machinho. [...] Já eu sabia tocar algumas marchas e minuets Franceses e Italianos por um livro que também comprei para o dito efeito [flauta travessa], quando deixei a lição delas, aplicando-me à da rabeca, em que

---

<sup>1</sup> O termo tomou-se da informação dada por António Nunes, tal como o historiador, da mesma forma, o usa no artigo *Serenatas coimbrãs*, publicado no jornal *Diário de Coimbra* de 18 de Novembro de 1989. Lamy (1990) refere ainda de Nunes, da publicação *A Alma Mater Conimbrigensis na Fotografia Antiga*, os termos Goliardos ou Bargantes. (in Lamy, 1990: 390).

dei maiores passos” (Ferrão, 1942: 164; 185)<sup>1</sup>. Guilherme Centazzi relata igualmente as práticas instrumentais escolares com referência ao mesmo conjunto instrumental: “rebeca, flauta, cavaquinho” (Centazzi, 1840: 38).<sup>2</sup>

A Serenata e a sua prática por parte das comunidades académicas encontra-se referenciado em vários tratados de que se destaca, por exemplo, o *Syntagma Musicum* III de Michael Praetorius: “This is a composition to be evening on a stroll through the streets to serenade and pay court to the young maidens. It is called serenading by university students and is in three or more parts with ritornellos performed in between” (Michael Praetorius, 1619)<sup>3</sup>.

No *Dictionnaire de Musique* de J. J. Rousseau (1768) pode ler-se:

“Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu’un. Il n’est ordinairement composé que de Musique Instrumentale; quelquefois cependant on y ajoûte des Voix. On appelle aussi *Sérénades* les Pièces que l’on compose ou que l’on exécute dans ces occasions. La mode des *Sérénades* est passée depuis longtemps, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & la rend plus délicate.

Ce mot, Italien d’origine, vient sans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le soir. Quand le Concert se fait sur le matin, ou à l’aube du jour, il s’appelle *Aubade*” (Rousseau, 1768: 429).

O *Musicalisches lexicon oder musicalische bibliothec*, de Johann Gottfried Walther (1732), o *Dicionário de Música* de Borba e Lopes-Graça (1963), assim como o *The New Grove Dictionary of Musicians* (1990)<sup>4</sup>, abordam o género na perspectiva da canção de expressão simples com acompanhamento instrumental, sobretudo cordofones, cantada ao anoitecer, com intenção galanteadora ou de homenagem a alguém. Numa dimensão diferente, abordagem que extrapola o interesse deste estudo, são referidas em ambos os dicionários, bem como em outras obras direccionadas para os estudos musicológicos, as várias formas do género, o seu cultivo sobretudo em Veneza e

---

<sup>1</sup> A primeira edição (14 p.), que foi sucessivamente aumentada, data de 1746 sendo seu autor o padre João da Silva Rebello que tomou como pseudónimo António Duarte Ferrão. O Palito Métrico, em latim macarrónico, é um conjunto de textos burlescos que funcionaria como um manual de iniciação e aconselhamento aos novos estudantes.

<sup>2</sup> Em Coimbra dava-se ao cavaquinho o nome de machinho (cfr. Oliveira, 2000: 178).

<sup>3</sup> A transcrição apresentada tem origem na tradução de *Syntagma Musicum* III efectuada por Jeffery T. Kite-Powell (2004: 35) a partir da anterior de E. Bernoulli (1916).

<sup>4</sup> “In the most general sense, a musical performance in someone's honour. Traditionally it is sung in the evening (la sera) with instrumental accompaniment by a lover beneath the beloved's window” (Griffin, 1990: 160).

Viena<sup>1</sup>, e exemplos ilustradores como *Venere, Adone et Amore*, de Alessandro Scarlatti, *Eine Kleine Nachtmusik* (K 525), de Mozart, *Italianische Serenade*, de Hugo Wolf, e *Serenade for Tenor, Horn and Strings* (Op. 31), de Benjamin Britten.

No jornal *Diário de Coimbra* de 18 de Novembro de 1989, António Nunes propõe uma categorização das manifestações classificadas como Serenatas, a que chama “grelha tipológica”, mediada entre a segunda metade do século XIX e a década de 1940, desenvolvida na seguinte estrutura: a) Serenatas Futricas de Tipo Popular (“Serenatas lúdicas”), enquadradas principalmente nos festejos das *fogueiras* do São João e Rainha Santa, assumindo aqui o tipo fluvial, em barcas serranas<sup>2</sup>, deslocando-se da Lapa dos Esteios<sup>3</sup> até ao cais da Portagem numa composição que integrava de pequenos grupos instrumentais até “orquestras” organizadas, e vozes femininas e masculinas; b) Serenatas Futricas de Tipo Napolitano, entendendo-se aqui a tradição da canção serenil napolitana, com aproximação tal aos modelos estudantis que, refere Nunes, não hesitavam os seus componentes, masculinos (não estudantes), em fazer uso da capa pelos ombros; c) Serenata Académica de Tipo Popular, semelhantes às *futricas*, lúdicas, diferindo apenas na constituição e na exigência do uso de Hábito Talar; d) Serenata Académica de Tipo Napolitano, semelhante à *futrica* referida em b), divergindo mais uma vez e compreensivelmente na indumentária que aqui se compõe da Capa e Batina, podendo “revestir carácter lúdico quando designadas por Serenatas Monumentais”; e) Serenatas de Escárnio e Maldizer que, comuns às duas sociedades, tendo caído em desuso, se caracterizavam por temáticas satíricas improvisadas e provocatórias.

Olhando o actual estado da expressão performativa da CC (ou aquele que eventualmente desejaria), Jorge Cravo, em artigo no mesmo jornal de 7 de Junho de 2010, interrogando/interrogando-se sobre o que se deve entender por Serenata-Concerto refutando a ideia redutora e pobre da Serenata exclusivamente como de “cortejamento”, olhando-a/pensando-a ainda (no que se entende como um bem intencionado exercício

---

<sup>1</sup> Manuel Carlos de Brito, referindo as práticas musicais da corte portuguesa em inícios do século XVIII e as serenatas cantadas “*em particular*”, anota que “na ausência de libretos impressos, a própria palavra serenata pode querer significar simplesmente em muitos casos um sarau de música vocal e instrumental” (Brito, 1989: 110).

<sup>2</sup> Barcas que vinham da vila de Penacova e que, normalmente, eram um dos privilegiados meios de transporte fluvial, servindo a cidade das várias trocas comerciais e prestação de serviços.

<sup>3</sup> Retiro romântico na margem esquerda do Mondego, à entrada da cidade, frequentado e muito cantado principalmente pela comunidade estudantil.

de estilo) “como uma peça sinfónica, em que cada tema interpretado deve ser visto como os andamentos de uma sinfonia”, adianta três níveis de caracterização:

1. “- música para concerto instrumental de guitarra de Coimbra (ou seja, a Serenata-Concerto para Guitarra de Coimbra), com as denominadas “variações” ou “guitarradas de Coimbra”;
2. - música para concerto cantado e tocado, revelando-se aqui a expressão musical mais simples de guitarra-viola-voz, ou o recurso a uma pequena orquestra de cordas+voz, ou seja, a Serenata-Concerto de Coimbra, por excelência.
3. - um canto nocturno ao ar livre, popular ou erudito, como expressão de um cantar livre em qualquer ponto da cidade, pelo simples prazer estético-musical do próprio Canto, a solo ou em coro, também incluído na modalidade anterior”<sup>1</sup>

Poder-se-á perceber, hermeneuticamente na perspectiva genérica do concerto como a execução de vários trechos musicais, a linha que orienta Jorge Cravo na defesa/ambição de uma elevação de cunho erudito para a CC. Contudo, “nada deve aceitar-se sem exame, só porque existe e outrora valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado porque passou: o tempo, só por si, não é nenhum critério” (Adorno, 2008: 70).

A importância da Serenata enquanto ritual performativo no seio da comunidade académica, leva Francisco Faria, em palestra sob o título “Fado de Coimbra ou Serenata Coimbrã?”, proferida no III Seminário do Fado de Coimbra (Maio de 1980) e em que tece considerações de vária ordem sobre a questão da terminologia e definição, a propor como designativo correcto para a expressão musical: “Serenata Coimbrã” (Faria, 1980), tal como Afonso de Sousa já o havia feito no I Seminário ao dissertar sobre a linha orientadora de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira: “Mas não confundamos esta deliciosa toada coimbrã, *canção*, *fado-canção* ou *ainda serenata-coimbrã*, com outras composições vocalistas de intenção social, política ou revolucionária [...] O “chamado fado de Coimbra” radica-se no ambiente coimbrão e, seja em que latitude for, conserva *permanentemente reflectido* o meio espiritual que o inspirou. É caracteristicamente regional” (Sousa, 1986: 21).

A problemática da categorização musical, preocupação de várias áreas de investigação em que se inclui a Etnomusicologia e a Antropologia, enquadra a questão

---

<sup>1</sup> Entende-se esta “modalidade anterior” aquilo que Jorge Cravo designa como Serenata-Concerto.

anterior em que se verificam posições distintas de conceito e configuração. Salwa Castelo-Branco, em artigo sobre a categorização da música em Portugal, levanta a questão própria no sentido de “explicar a política e a dinâmica discursiva da categorização da música, explorando o seu impacto sobre a música e os significados que lhe são atribuídos, a construção de discursos em torno dela, a formação de universos sociais, a mercantilização de produtos musicais, e a instrumentalização política e ideológica da música” (Castelo-Branco, 2008: 15).

Entendendo-se importante no envolvimento da CC, na sua exclusiva expressão musical urbana de culto maioritariamente académico, o que se pode considerar como uma “etnografia-diacrónica”, observe-se, na perspectiva da inevitável influência mútua, as linhas/manifestações musicais mais significativas da Sociedade Tradicional *Futrica* que seguramente constituem parte do seu modelo estético, contrapondo aquela que, enquanto uma das características universais dos seres humanos, se manifesta no “acreditar que pertencem a um tipo diferente: “nós” somos de uma maneira, “eles” são de outra” (Leach, 1985: 104).

A abordagem distribuir-se-á pela caracterização das manifestações musicais *futricas* no contexto das *fogueiras* do São João e Serenatas; manifestações académicas centradas nas expressões performativas de carácter serenil, expressões estas que constituem um discurso semântico e musical que está igualmente subjacente ao perfil ritual e simbólico da própria Canção enquanto individualidade caracterizadora do todo<sup>1</sup>; cronologia das marcas identitárias na sua relação com autores, compositores e intérpretes (cantores e instrumentistas) centrada nas figuras de maior relevância, particularidades sociais e movimentos estéticos.

---

<sup>1</sup> “Filha do Romantismo, colada às imagens da noite e aos cantados lugares da memória citadina, a CC [Canção de Coimbra] apropria-se do mediévico ritual das serenatas e em cantoria de serenata se transforma, embora a serenata nunca tenha logrado esgotar a riqueza e diversidade do novo fenómeno musical” (Nunes, 2005).

in <http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005/10/cano-de-coimbra-no-sculo-xixe-h.html>

## 2. DA SOCIEDADE TRADICIONAL *FUTRICA*

No conjunto das manifestações musicais que envolviam a sociedade tradicional *futrica*, revestem-se de particular importância, na compreensão dos hábitos e aculturações dos académicos, as *fogueiras* do São João, momento performativo em que as comunidades (*futrica* e académica) se juntavam, colaborando muitas vezes, e influenciando-se mutuamente no uso ou inspiração de repertórios. No contexto da manifestação, de carácter festivo muito próprio centrado essencialmente na música e na dança, aconteciam expressões performativas paralelas que, tal como se percebeu de Nunes, se enquadravam no figurino de Serenatas “lúdicas”. O hábito de, no fim da festa, grupos de participantes e músicos se deslocarem por tradição à Fonte do Castanheiro<sup>1</sup> cantando, pode constituir elemento para uma das configurações do ritual Serenata.

Na perspectiva da capacidade da festa para promoção da interculturalidade e integração, partindo das suas pontes de sociabilidade, e, neste caso, numa visão holística da cidade onde regularmente se constroem subtis confrontos entre os autóctones e o alóctones, promovendo a dialéctica entre a identidade e a diversidade, são este tipo de manifestações festivas um factor importante para a configuração de uma etnografia da CC.

Josep Martí refere o antropólogo italiano Lanternari que aponta “cuatro constantes con valor definitorio para a idea de fiesta: La sociabilidad, la participación, la ritualidad y la anulación temporal y simbólica del orden”, acrescentando a este conjunto o desfrute, que considera igualmente importante” (Martí, 2008: 13).

Na ligação directa com a prática das Serenatas, construíram os populares modelos que tiveram o seu principal interesse, num tempo determinado, principalmente na realização das Serenatas fluviais integradas nas festas da Rainha Santa. Este tipo de Serenatas no cenário mondeguinto enquadrou-se também nas práticas académicas de celebração de fim de cursos (Quintanistas), tendo a sua extinção acontecido cerca de 1900. Do modelo que Nunes aponta como Serenatas de Tipo Napolitano nas manifestações *futricas*, são poucas as referências ao verdadeiro modelo das práticas.

---

<sup>1</sup> A Fonte do Castanheiro, construída em 1701, situa-se numa das zonas da cidade, Arregaça, estando intimamente ligada à boémia coimbrã como local de romagem nas noites de São João.

## 2.1 FOGUEIRAS DO SÃO JOÃO

Efectivamente, o grande acervo de canções tradicionais cuja expressão performativa se circunscrevia às práticas da cidade e freguesias limítrofes, como Santa Clara, pertence às festividades dos Santos Populares com especial incidência na festa do São João, manifestação denominada como *fogueiras* do São João. É também um facto que os estudantes escreveram algumas cantigas para serem cantadas nas *fogueiras*. Contudo, como escreve Herlander Ribeiro, “Os poetas populares e académicos, fazem quadras, o Elyseu compõe marchas: mas as módas antigas, são ainda as mais usadas” (Ribeiro, 1936: 122).

A influência do meio académico, pese embora o facto de até inícios do século XX as duas comunidades da cidade, estudantes e *futricas*, se encontrarem social e fisicamente separadas<sup>1</sup>, teve um peso significativo na caracterização, principalmente literária, da expressão musical tradicional coimbrã, como se pode constatar pela utilização de versos em Latim no texto poético da cantiga *Quitollis*, com subtítulo de *Canção Bachica*, da qual se transcreve um excerto:

“Taberneira, deita vinho,  
Deita vinho com fartura  
Que o dinheiro do estudante,  
Tarde vem e pouco dura.

Ai amor’s, ai amor’s, ai amores,  
Ai amores do meu coração!...  
Quitollis, quitollis, quitollis,  
Pecata mundi, miserere nobis.  
Ai amor’s, ai amor’s, ai amores,  
Ai amores do meu coração!...  
Cartollas, cartollas, cartollas,  
Pipas, cangerões, miseria dos nobres” (Neves, 1893: 276-77).

No contexto da festa, enquanto manifestação licenciosa, as *fogueiras* adquirem em Coimbra um significado sociológico importante visto que, as duas comunidades, na

---

<sup>1</sup> “Três séculos volvidos sobre a instalação definitiva da Universidade, Coimbra permanecia uma cidade “dual”, separando o “estudo” e o “trabalho” [...]. Dualidade assinalada mesmo na organização do espaço, imprimindo-lhe marcas de *estratificação horizontal* – o “bairro alto”, dominado pelo quotidiano da vida estudantil e universitária; o “bairro baixo”, onde pulsava a vida comercial e artesanal e se alojava grande parte da população laboriosa” (Roque, 1990: 303).



generalidade estanques no quotidiano da cidade, juntavam-se por via da música uma noite no ano, a do São João<sup>1</sup>. Eça de Queirós ilustra bem esta divisão efectiva, que, apenas por interesse mútuos não acontecia, e, mesmo assim, tal se verificava no espaço tido por direito como dos estudantes, a *Alta* da cidade:

“A primeira vantagem da Universidade, como instituição social, é a separação que se forma naturalmente entre *estudantes* e *futricas*, entre os que apenas vivem de revolver ideias ou teorias e aqueles que vivem do trabalho. Assim, o estudante fica para sempre penetrado desta grande ideia social: que há duas classes – uma que sabe, outra que produz. A primeira, naturalmente, sendo o cérebro, governa; a segunda, sendo a mão, opera, e veste, calça, nutre e paga a primeira. Dois mundos [...] que se não podem confundir e que, vivendo à parte, com fins diferentes, caminham paralelamente na civilização, um com o título egrégio de Bacharel, outro com o nome emblemático de Futrica. *Bacharéis* são os políticos, os oradores, os poetas, e, por adopção tácita, os capitalistas, os banqueiros, os altos negociadores. *Futricas* são os carpinteiros, os trolhas, os cigarreiros, os alfaiates...” (Queirós, 2000: 41-42).

Reflecte-se aqui o que Pierre Bourdieu assinala acerca dos instrumentos simbólicos como instrumentos de dominação: “Poder – Divisão do trabalho (classes sociais) – Divisão do trabalho ideológico (manual/intelectual) – Função de dominação” (Bourdieu, 2011: 13).

Da participação dos escolares na festa *futrica*, apesar das separações operadas pelos códigos sociais, e no fundamento de Edgar Morin de que “a demência do *sapiens* é a insuficiência e a ruptura dos controlos, mas o génio do *sapiens* também é o não estar totalmente prisioneiro dos controlos, nem do do “real” (o ambiente), nem do da lógica (o neocórtex), nem do do código genético, nem do da cultura e da sociedade, e é também poder controlar os controlos entre si” (Morin, 1975: 128), ficaram muitos testemunhos de colaboração preparada e/ou espontânea, como são exemplo João de Deus (como executante de viola toeira) e António Menano que muitas vezes

---

<sup>1</sup> “Uma noite, no entanto, ha no anno em que, uns e outros, estudantes e futricas, pondo de parte toda a sua desharmonia, dando treguas á sua inimizadae, se reúnem a folgar, como se fossem amigos. É na noite de S. João.” (Pratt, 1899: 128).

A manifestação espontânea da festa das *fogueiras* vê o seu declínio nos anos 40-50 do séc. XX, para o qual contribuíram principalmente as demolições salazaristas da “Alta” para construção dos novos espaços universitários, iniciadas em 14 de Abril de 1943, e o início da guerra colonial (1962).

participaram musicalmente<sup>1</sup>, António Nobre, Teixeira de Pascoaes, Fausto Guedes, Antero de Quental, Guedes Teixeira e Tomás de Noronha que escreveram para as cantigas. A participação colectiva na festa ocasionada pelo espectáculo proporciona assim, como refere Bourdieu, o momento licencioso que coloca “o mundo social de pernas para o ar, invertendo as convenções e as conveniências” (Bourdieu, 2010: 87).

As práticas de revisitação da cidade da sua juventude, hábito dos antigos estudante em reuniões de curso, homenagens ou simples tertúlias manifestamente envoltas num paradigma de saudade, levaram os estudantes de Direito do Curso 1907-1912 a criarem, em 1947, um rancho (Rancho dos Estudantes de Direito de 1907 a 1912) para participar nas *fogueiras* do São João desse mesmo ano, com cantigas “ensoadas” por Luís de Almeida Braga.

Na literatura de cordel (folhetos), produção avultada no país a partir do século XVIII, encontram-se várias publicações como: *Cantigas para o fado e para as fogueiras de San João por estudantes de Coimbra* (Coimbra: Livr. França Amado, 1899); *Cantigas de Coimbra* (Coimbra: Typ. Luiz Cardoso, 1906); *Cantigas para as raparigas de Coimbra* (Coimbra: Lith. Typ. Corrêa Cardoso, 1907); *Cantigas populares de Coimbra* (Coimbra: [s.n.], 1908); *Cantares para as fogueiras por estudantes de Coimbra às raparigas* (Coimbra: M. Correa Cardoso Litogr e Tipogr, 1910).

Neste contexto de sociabilidade particular, a *tricana* (mulher de Coimbra) ocupava um espaço que servia, não apenas o interesse calculado nos relacionamentos de uma juventude escolar culta, idolatrada e na generalidade poderosa, mas também uma face da inspiração romântica da cidade<sup>2</sup>. “A *tricana de Coimbra* é uma desterrada dos ocios aristocraticos de salão para a subalternidade vexatoria e injusta da vida plebeia. Em cada qual somos forçados a vêr uma princeza encantada por artificios de fada má, e constrangida a correr a sua sina enquanto um conde não vem de terras longes pronunciar a palavra misteriosa que lhe quebre o encantamento”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> E, nas “fogueiras” do São João desse ano, o mesmo cantor académico [António Menano], sempre pronto a exhibir-se e a animar as danças de roda, lá mostrou a sua voz, não a cantar o fado, mas a entoar canções populares, como sucedeu na “fogueira” da Rua Antero de Quental” (Soares, 1985b: 297).

<sup>2</sup> “Graças do Mondego” era considerada a tricana musa inspiradora de Hilário. (in *Ilustração Portuguesa*, II Série, nº 75 de 29 de Julho de 1907).

<sup>3</sup> *Ilustração Portuguesa*, II Série, nº 5 de 26 de Março de 1906.

Em *Coimbra: Poema de Saudade e Desafronta* (1922), Alfredo Pimenta com dedicatória a Antero de Figueiredo, Eugénio de Castro, Luiz Vieira de Castro e Mendes dos Remédios, retrata numa quadra a realidade das ligações estudantes-*tricanas* na linha do que é a maioria dos relatos memorialistas com pendor mais ou menos romântico e, muitas vezes, de crua e insensível realidade no uso a abuso das relações suportadas por vãs esperanças de futuros mais prometedores:

“O’ Coimbra sem igual das rutilas fogueiras,  
Em noites de S. João, entre beijos e abraços,  
Com tricanas a rir, vendo-se prisioneiras  
Da luz do nosso olhar e o ardor dos nossos braços” (Pimenta, 1922: 11).

Esta condição, não muito longe da realidade porquanto nas *tricanas* muitas havia filhas de estudante, povoa o imaginário de uma comunidade feminina serviçal e aberta à fruição dos prazeres em ritos iniciáticos, movendo-se artificialmente pelos interesses de ascensão a uma posição social diferente, na construção poética de melhor devir:

Meu amor é quintanista,  
Quintanista de Direito;  
Traz uma pasta na mão,  
Mas a mim traz-me no peito (António de Melo *in* Vieira, 1918: 118).

Ainda assim a realidade raramente passava dos prognósticos maliciosos que, em rixas de pseudo-propriedade e jogos de amor e ciúme com os *sacas de carvão*<sup>1</sup>, os *futricas* lançavam:

As tricanas todo o ano  
Vão plantar os seus amores  
Lá no jardim do engano:  
No coração dos doutores (*in* Coelho, 1969: 124).

As *fogueiras* revestem-se de particularidades interessantes pelo facto de, contrariamente ao resto do país, em Coimbra se dar “tal nome a outra coisa muito diversa d’um monte de lenha a arder, o que constitui a fogueira geralmente conhecida [sendo] pois uma Fogueira de S. João em linguagem conimbricense um conjunto de postes dispostos circularmente em torno d’um central mais alto, e ligados entre si por

---

<sup>1</sup> Designação depreciativa usada pelos populares (masculinos) relativamente aos estudantes.

arcos ou festões enfeitados elegantemente de buxos, murta, alecrim e flores, illuminados com lanternas e vistosos balões venezianos, e ainda com alguns bicos de gaz” (Figueiredo, 1996: 312). Percebe-se portanto que, em Coimbra, o simbólico prevalece tanto aqui como principalmente nas várias manifestações académicas.

Na perspectiva de “espaço social” segundo o conceito de Bourdieu, percebe-se que, apesar de “se não poder juntar uma pessoa qualquer com outra pessoa qualquer, descurando as diferenças fundamentais, sobretudo económicas e culturais [...] isso não exclui nunca completamente que se possam organizar os agentes segundo outros princípios de divisão” (Bourdieu, 2011: 140-141).

No contexto estritamente musical, as canções que suportavam esta manifestação caracterizam-se basicamente por uma construção melódica e rítmica sem grande elaboração, com predominância do compasso binário simples, estrutura harmónica orientada pela sequência tónica-dominante e cadências de sétima da dominante, sendo ainda frequente a dualidade Maior-menor/menor-Maior, forma maioritariamente A-B e suportes poéticos centrados na quadra com versos de redondilha maior e presença de refrão. Estas particularidades sugerem, no aspecto coreográfico, simples danças de roda que, no caso das *fogueiras*, tinham como elemento de valorizado protagonismo o *mandador*. Esta figura, muito disputada pelos espaços onde tradicionalmente se realizavam as *fogueiras*, era o elemento condutor/organizador das danças espontâneas que, apesar de tal, se constituíam de desenhos tipo por si orientados. Pela cidade ficaram célebres alguns *mandadores*, como é exemplo o espirituoso tocador de viola “Anão de Celas”, e o sapateiro da “Alta” António Monteiro (O Calmeirão).

O instrumentário característico das manifestações musicais tradicionais dentro da cidade, remontando a finais do século XIX e primeiras décadas de XX, compunha-se principalmente de cordofones (viola toeira, violão (viola francesa) rabeca (violino), bandolim e cavaquinho) e pequenas percussões (pandeiros e ferrinhos), encontrando-se regularmente a flauta nestes conjuntos. Como instrumento de Coimbra, a viola toeira (viola de arame), hoje praticamente em desuso pela sua substituição em favor da viola dita clássica, era um dos instrumentos suporte das tocatas tradicionais, assim como instrumento predilecto dos académicos de oitocentos, com principal destaque para José Dória (1824-1869). Também a guitarra toeira de Coimbra, instrumento

substancialmente diferente do actual<sup>1</sup>, era elemento indispensável nas formações. Nos anos 1930, a guitarra tipo de Coimbra sofre consideráveis modificações com Artur Paredes na colaboração com o guitarrista conimbricense Raul Simões e posteriormente com a oficina dos mestres Grácio (temporariamente em Coimbra). Mais tarde, já em Lisboa, Artur Paredes e Quim Grácio retomam as particularidades de aperfeiçoamento e/ou experimentalismo organológico conducentes ao formato final da guitarra hoje tida como de Coimbra.

A revivificação das *fogueiras*, em anos recentes, traz dimensões completamente novas a estas manifestações, salientando-se, contudo, o esforço dos grupos folclóricos existentes na cidade e considerados como modelo em toda a região, salientando-se o Grupo Folclórico de Coimbra, no sentido da reconstituição autêntica da manifestação espontânea que vai acontecendo tanto na Alta como na Baixa da cidade, principal e respectivamente no antigo Largo do Castelo e no Largo do Romal.<sup>2</sup>

Ilustrar musicalmente a expressão musical associada às *Fogueiras* do São João, é apresentar a transcrição (do autor) de uma das suas mais conhecidas e identificadoras referências:

---

<sup>1</sup> A Guitarra Toeira, relativamente à actual, caracteriza-se principalmente por um menor número de trastos (17) e ilhargas mais baixas. Diz António Nunes que foi no decurso da celebração do 65º aniversário do Orfeon, em 22 de Maio de 1945 no sarau de gala realizado no teatro Avenida e na Serenata na Sé Velha com Artur Paredes, Afonso de Sousa, Arménio Silva, Paradela de Oliveira e Armando Goes, “que a Academia de Coimbra tomou conhecimento presencial da nova tipologia de guitarra, com ilharga alteada e escala de 23 pontos” (Nunes, 2002a: 23).

<sup>2</sup> “I define music revivals as any social movement[...] with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to the past. The purpose of the movement is twofold: (1) to serve as cultural opposition and as an alternative to mainstream culture, and (2) to improve existing culture through the values based on historical value and authenticity expressed by revivalists” (Livingston, 1999: 68).

# Fogueiras do São João

Tradicional

*Allegro*

Fo guei ras do São Jo ão o que'e las vi e ram

8

dar rou ba ram o meu a mor na mai or for

15

1 2

ça de'a mar Fo guei mar Ó a mor dá me'os teus

21

bra ços que'eu dou te'o meu co ra ção

27

1

an do pre sa por a bra ços fo guei ras do São Jo

33

2

*Fine* *D.S. al Fine*

ão fo guei ras do S. Jo ão Fo guei

1. Fogueiras do São João  
O que elas vieram dar  
Roubaram o meu amor  
Na maior força de amar.

2. Deixa vir o São João  
Que eu bem sei que hei-de fazer  
Hei-de tomar amores novos  
E os velhos hei-de esquecer.

## Refrão

Ó amor dá-me os teus braços  
Que eu dou-te o meu coração  
Ando presa por abraços  
Fogueiras do São João!

## 2.2 SERENATAS *FUTRICAS*

Das manifestações tradicionais musicais centradas propriamente dentro da cidade, embora aqui a caracterização dos exemplos se revista de particularidades singulares, são de referir as chamadas Serenatas fluviais *futricas*<sup>1</sup>. A sua origem não está verdadeiramente definida, encontrando-se, no entanto, como primeiro registo documental conhecido, a notícia do jornal *O Tribuno Popular*, de 18 de Junho de 1884, que anunciava a possibilidade da sua realização no conjunto das festividades da Rainha Santa<sup>2</sup> desse mesmo ano, encontrando-se contudo manifestações similares anteriores em diferentes contextos. A Serenata anunciada teve efectivamente lugar na noite de Sexta-feira 11 de Julho, conforme noticia o mesmo jornal na sua edição do dia seguinte (Sábado, 12 de Julho de 1884):

“Hontem houve uma bella *serenata* no Mondego, que sahindo da *Lapa dos Poetas* desceu pelo rio até ao Caes das Ameias. Compunha-se de um grande numero de barcos vistosamente enfeitados com bandeiras, galhardetes, e flamulas de differentes côres, brilhantemente illuminados a balões e a lanternas coloridas, apresentando a flotilha uma vista imponente e de maravilhoso effeito.

Dentro dos barcos vinha uma numerosa orchestra e grande numero de coristas do *Theatro Circo*, cantando as alegres canções populares mais em voga, e alguns coros da *Revista do Anno*.<sup>[3]</sup>

O effeito do *ensemble* dos barcos, o fogo de artificio lançado ao ar, e a execução magistral da musica e coros, davam um tom fantastico, gracioso, encantador e deslumbrante á *serenata*, uma nova e a melhor ideia das que se tem realizado por occasião dos festejos da Rainha Santa”

Entre outros pormenores, a notícia refere ainda que o início da Serenata se deu às 22 horas tendo terminado cerca da meia-noite, “acabando por uma marcha *aux*

---

<sup>1</sup> Modelo apresentando algumas semelhanças com as serenatas-espectáculo realizadas na baía de Nápoles.

<sup>2</sup> As festas da Rainha Santa sofreram um interregno entre 1832 e 1852, muito certamente devido às convulsões políticas geradas pelas guerras entre absolutistas e liberais, sabendo-se que a Coimbra, após o desembarque do exército liberal em Lisboa (1833), teriam chegado muitos fugitivos absolutistas: “o pânico apoderou-se da capital, cujos habitantes, com medo dos abusos e da vingança dos liberais, fugiram para os campos. Mais estranha foi a conduta do duque de Cadaval que, em vez de defender a cidade, preferiu evacuá-la na noite de 23 de Julho de 1833” (Labourdette, 2001: 508).

Como hoje, e até onde se conhece notícia, as festas têm a sua realização bianualmente no início do mês de Julho.

<sup>3</sup> “Foi em meados do século [XIX], e por influência francesa, que surgiu a *revista do ano*, novo género de teatro musicado diferente da opereta. Era a progenitora do actual espectáculo de revista, diverso hoje do que foi ao longo da sua curta história. Em 1874 apareceu a primeira revista que não era do “ano”, escrita por Sousa Bastos e Baptista Machado, que, por sinal, não agradou” (Branco, 2005: 303-304).

*flambeaux* pelas ruas mais iluminadas da cidade, tocando e cantando sempre as mesmas musicas e canções que executou no rio”. Do repertório tipo executado nas Serenatas depreende-se, para além das referências que se observam na transcrição da anterior notícia d’*O Tribuno Popular*, constarem canções das fogueiras como *A Rolinha*, *Estalado* e *Cavaco do Rio*, pois nas barcas, a par com os grupos cantores e orquestras/bandas organizadas, relata a imprensa participarem “ranchos de formosas raparigas, cantando em câro modinhas com feição local” (*O Tribuno Popular* de 23 de Junho de 1886).

Assumindo as mesmas características, a Serenata voltaria a realizar-se nos anos seguintes (1886-88-90), revestindo-se de particular importância, em 1892, pela presença da família real nos festejos.

A Serenata anunciada pelo jornal *O Tribuno Popular* na sua edição de 28 de Junho, teve lugar no dia 22 de Julho, saindo as barcas (serranas) da Lapa dos Esteios, informando o mesmo jornal (23/7/1892) que “Suas Magestades [D. Carlos, D. Amélia e o Príncipe D. Luís Filipe] estiveram na varanda do paço ouvindo a musica; desceram às 11 horas e foram do Observatorio Astronomico [hoje desaparecido] ver a serenata no rio”. A organização dos festejos previa, depois da chegada das barcas, uma marcha *aux flambeaux* até à Universidade para apresentação dos coros e músicos à família real, mas, porque a Serenata “não correu com a desejada regularidade, alguns barcos encalharam, houve demora; e afinal os coros não puderam ir cantar no pateo da Universidade a hora propria, e Suas Magestades perto da uma hora recolheram-se aos seus aposentos”.

Em 1898, como mais tarde voltaria pontualmente a acontecer, a Serenata não se realizou por escassez de água no Mondego, situação frequente até à construção do Açude-Ponte em anos recentes. Em sua substituição, noticia *O Tribuno Popular* de 22 de Junho, decidiu-se a organização por “uma grande marcha de ranchos populares com balões venezianos, que partindo do Valle de Inferno, na estrada de Lisboa, percorra depois as ruas onde haja festejos”. Em 1900 voltaria a realizar-se.

A primeira década do século XX mantém, com substancial informação nos jornais *O Tribuno Popular* e *O Conimbricense*, a prática da realização da Serenata da Rainha Santa. Contudo, com as convulsões sócio-políticas operadas pelo regicídio (1 de Fevereiro de 1908), implantação da República (5 de Outubro de 1910) e Primeira



Grande Guerra (1914-18), começa a assistir-se a um declínio da realização como se prova na falta de notícias na imprensa regional.

Apesar de tudo indicar terem desaparecido as Serenatas dos festejos da Rainha Santa, vão acontecendo contudo em situações particulares, como noticia o jornal *Gazeta de Coimbra*, de 23 de Abril de 1913, a realização de um passeio fluvial à vila de Montemor-o-Velho no domingo anterior (20):

“Pelas 8 horas partiram os excursionistas da Avenida Navarro seguindo a flotilha Mondego abaixo em direcção a Montemor. Era de um efeito surpreendente ver deslizar ao sabor da corrente os barcos que transportavam os viajantes. Os acordes melodiosos das peças executadas pelo Grupo Musical de Coimbra, sob a regencia do sr. Ricardo Campos, misturados com o rumor das aguas que se abriam para dar passagem aos barcos, davam um tom alegre e poetico ás margens viridentes do nosso rio. [...] Em Formoselha eram os excursionistas esperados pela tuna daquela localidade que acompanhou daí em diante a flotilha”

Ainda, e segundo informação de António Manuel Nunes a partir de testemunho de José Lopes da Fonseca (Zé Trego), barbeiro e famoso tocador e mestre de violão (1883-1976), ter-se-iam realizado no ano seguinte à inauguração da praia fluvial/artificial (2 de Agosto de 1935) três Serenatas fluviaes, supostamente as últimas, assim chamadas em função dos grupos organizadores: Serenata do Grupo Salsichon; Serenata do Rancho do Alto de Santa Clara; Serenata da Alta Salatina.

As práticas de concurso entre bairros, por altura das *fogueiras* de São João, foram igualmente extensivas às Serenatas fluviaes *futricas* da Rainha Santa, rivalizando também aí os grupos que no São João representavam as zonas de Santa Clara, Largo do Romal, São João de Almedina, Pátio da Inquisição entre outras. Da produção dos músicos locais para estas realizações, destaca-se a figura do compositor e violinista José das Neves Elyseu, falecido em 1924, ficando da sua obra popularizados temas como *Joia Querida* (*Corre em silêncio o Mondego*) e *Balada do Mondego* (*Já branca a lua alveja a terra*).

As questões da autenticidade nas práticas tradicionais já aqui se faziam sentir, sabendo-se da oposição que os defensores da tradição, enquanto manifestação da expressão do povo anónimo e liberto da influência erudita urbanizada, faziam à inclusão dos exemplares compostos por músicos locais no conjunto das cantigas tradicionais

interpretadas nas *fogueiras* e Serenatas, estendendo-se as críticas igualmente à crescente substituição/eliminação de algum instrumentário tradicional como o cavaquinho e a viola Toeira. Do articulista do jornal *O Tribuna Popular* de 25 de Junho de 1902, transcreve-se:

“O demonio do progresso fez desaparecer das *fogueiras*, completamente, o tradicional cavaquinho, quando afinal elle era o instrumento proprio e mais adequado para fallar ao coração das tricanas nas suas festas e danças populares. [...] Cavaquinho é morto! [...] E como uma desgraça nunca vem só, com a morte do cavaquinho quasi desapareceu tambem a viola de corda de arame, outro instrumento que parece ter sido creado por algum santo popular para as *fogueiras* de Coimbra”

Pelo que se percebe da caracterização da Serenata fluvial, tendo habitualmente continuação pelas ruas mais iluminadas e concorridas da cidade em *marche aux flambeaux*, é pertinente deduzir a existência da Serenata de rua, eventualmente de “galanteio” com intervenção, pelo que se infere do carácter, exclusivamente masculina. Das Serenatas de rua encontra-se em Herlander Ribeiro (1936) uma passagem que, para além da prova da sua existência, reforça as questões da legitimação dos espaços:

“Na baixa ha tambem serenatas de futricas, que não passam do Arco de Almedina, nem da Couraça dos Apostolos e Largo de Santa Cruz, limites da cidade universitaria, feudo da *academia soberana*. [...] A’s vezes, para entreter, uma serenata de futricas ultrapassa as fronteiras e logo correm estudantes, ha conflito, mócas no ar, instrumentos e cabeças partidas, gritos; córre a ronda dos archeiros, algum policia e populares, que restabelecem a ordem e tudo fica bem: - são costumes da terra, que são curiosos e duram ha seculos, mantendo a profunda divisão que nóto, entre estudantes e futricas” (Ribeiro, 1936: 121).

O repertório das Serenatas, diversificado, distribuía-se por canções interpretadas nas *fogueiras*, valsas, mazurcas, baladas, fados, barcarolas e marchas, conhecendo-se através de investigações e revivificações realizadas principalmente pelo Grupo Folclórico de Coimbra e Grupo Folclórico da Casa do Pessoal da Universidade de Coimbra, temas como: *Noite Serena (A Barquinha)* (música de José Dória e letra de Camilo Castelo Branco e outro) , *Saudosa Coimbra* (música e letra de Leonor de Sousa Bastos), *Sonhos Dourados* (música de José das Neves Elyseu e letra de Henrique Martins de Carvalho), *Fado do Rancho Alegre Mocidade* (música de João Pinto de

Magalhães e letra de Augusto Pinto), *Noites de São João* (música de Manuel Paredes<sup>1</sup> e letra de Octaviano Sá), *Balada do Mondego* (música de José das Neves Elyseu e letra de Henrique Martins de Carvalho), *Marcha das Rosas* (música de José das Neves Elyseu e letra de Octaviano Sá), *Saudades* (música de Francisco Paulo Menano e letra de Octaviano Sá), *Noite de Primavera* (música de Francisco de Silos e letra de Ernesto Rebelo), *Flores de Coimbra* (música de Ricardo Campos e letra de Abel Aguiar Otêda), *Fado do Largo de São João de Almedina* (música de Francisco Paulo Menano e letra de Gustaf Adolf Bergstrom), *Joia Querida* (música de José das Neves Elyseu e letra de Horácio Poiães) , *Beijo* (música de José das Neves Elyseu e letra de Davim), entre outros.

Além dos compositores e letristas, ficam como habituais colaboradores importantes nomes nas várias manifestações: Flávio e Fernando Rodrigues da Silva, irmãos e executantes de guitarra e viola, Francisco, José e Alberto Caetano, irmãos cantores e instrumentistas, Alexandre Louro, cantor, José Lopes da Fonseca (Zé Trego) e José Maria dos Santos, instrumentistas (Nunes, 2002b). Ainda na descrição que faz das Serenatas, Herlander Ribeiro cita “o Basilio, oficial de barbeiro, e o Luiz Mesquita, tipografo da Minerva Central [...] São os tenores das récitas que a gente da cidade-baixa leva á scena [no] teatro dos *Borras*, na Sofia” (Ribeiro, 1936: 121).

Acerca da questão da revivificação das Serenatas *futricas* verificou-se, no ano de 1990 e através do Grupo Folclórico da Casa do Pessoal da Universidade de Coimbra, a reconstituição de uma Serenata fluvial à semelhança das havidas nos festejos da Rainha Santa. Esta acção levou, logo no ano seguinte, à continuação das práticas embora num modelo orientado para o que se pode chamar de Serenata “espectáculo”<sup>2</sup>. Dos anos noventa até hoje, com o Grupo Folclórico da Casa do Pessoal da Universidade e, a partir de 1994, com o Grupo Folclórico de Coimbra, têm sido efectuadas Serenatas, segundo o dito modelo, em locais da cidade como o Pátio da Inquisição, escadarias da Igreja de S. Tiago e Arco de Almedina.

---

<sup>1</sup> Guitarrista, tio de Artur Paredes.

<sup>2</sup> Modelo semelhante às Serenatas Monumentais (académicas) com a devida diferença performativa. A Serenata Monumental (escadaria da Sé Velha) inclui na componente instrumental apenas a guitarra de Coimbra e a viola e os temas são de interpretação solista à excepção, se incluída, de uma Balada de Despedida que normalmente inclui uma parte com coro.

As particularidades da revivificação das Serenatas segundo o modelo que se referiu e que não corresponde exactamente à tradição oitocentista e de inícios de novecentos, bem como as opções revestidas de alguma subjectividade do repertório que incluem, enquadram-se no que Tamara Livingston refere quando, em determinada apresentação, foi confrontada com o facto de ter hipoteticamente sugerido que os revivalistas inventam:

“After presenting a preliminary version of this article at a national conference, I was confronted by an irate audience member who believed I had implied that revivalists completely “invent” the history of their tradition. To some extent we all “invent” our own histories; everything we see and experience is filtered by our own experience, our own internalized structures and our own desires. My intent was neither to “expose” revivalist histories nor denigrate them but to understand what Rosenberg calls the “transforming of tradition”, or the creation of a revivalist tradition based on an older tradition; that is, the specific processes of historical interpretation and its transformation into musical practice” (Livingston, 1999: 78-79).

Grande parte dos temas antes mencionados como fazendo parte do repertório das Serenatas, encontra-se nos Cancioneiros oitocentistas de César das Neves e Gualdino de Campos, e em Adelino António das Neves e Mello. Dos fonogramas onde se inclui parte deste repertório, são de referir o CD *Flores de Coimbra*, do Grupo Folclórico da Universidade de Coimbra - Casa do Pessoal, editado em 1999 pela Agitarte (AGT 00399); *Cantares de Coimbra*, do Grupo Folclórico de Coimbra, editado em 1999 pelo próprio (GFC-01); *Tradições e Amores de Coimbra*, do Grupo Folclórico da Universidade de Coimbra - Casa do Pessoal, editado em 2010 pela public-art (pa - 39510).

Nas publicações por fascículos da Casa Correia [Corrêa] Cardoso (*Canção Popular*, 190-?), em Coimbra, podem também encontrar-se algumas destas canções, reproduzindo-se, como exemplo, *Joia Querida*, escrita por José das Neves Elyseu (música) e Horácio Poiães (letra) para o Rancho Flor da Mocidade a executar no Pavilhão do Pátio da Inquisição em 1903.

A reprodução é a integral da publicação da Casa Correia Cardoso, folha de rosto com a letra, numeração do folheto de saída (15), identificação dos autores, executantes destinados, e partitura, sofrendo apenas tratamento de imagem:

AGOSTO C. MARTIN  
COIMBRA

CANÇÃO POPULAR DE COIMBRA

N.º 15



# RANCHO FLOR DA MOCIDADE

PAVILHÃO DO PATEO DA INQUISIÇÃO

S. João de 1903

Letra de  
Horácio Poiares



Musica de  
Jocê Elyzeu



## JOIA QUERIDA

Corre em silencio o Mondego,  
Por um val verdejante;  
Quebra n'um mystico socego,  
Um rouxinol no descante.

Oh! se tu fosses  
Minha amada!...  
Pomba adorada,  
Candida flôr!...  
Depois de Deus,  
Eras na vida,  
A joia querida  
Do meu amor.



Preço..... 100 réis.

1906

Lith. e Typ. Corrêa Cardoso  
COIMBRA

Figura 7 Folha de rosto com letra de Jóia Querida (1903)



**JOIA QUERIDA**

*Introdução*  
*Andante*  
*Piando*

*f*

*Canto*  
*f* Corre em si - - - - - ten-ci-o o mon-  
- - - de - - - - - go Por um val

Figura 8 Partitura de Jóia Querida (p. 1)



ver-de-jan-te Quebra ri-ma

mis-tico so-ce-go Um rouxi-

nol no des-can-te Oh! se tu fosses minha

amada pomba adorada Candida flor Depois de Deus

é-ras na vida A joia querida do meu amor do meu amor

Figura 9 Partitura de Jóia Querida (p. 2)

### 3. DA SOCIEDADE TRADICIONAL ACADÉMICA

As manifestações musicais da comunidade académica, tanto nas realizações dentro como fora da cidade, são substancialmente mais diversificadas ou, pelo menos, mais regulares do que as referentes à comunidade *futrica*, continuando a remeter-nos a um tempo, finais do século XIX e toda a primeira metade de XX, em que Coimbra se caracterizava por uma cidade que herdou da transferência definitiva da Universidade (1537) a particularidade de se transformar, entre um misto de ruralidade e intelectualidade, num centro importantíssimo de trocas sociais e culturais que Archer de Carvalho define bem como “Bizarro ponto de encontro da produção cultural parisiense e da tradição beirã ou alentejana” (1990: 344).

As idiossincrasias próprias da sociedade tradicional académica desmultiplicam a cidade num tempo e espaço diurno e nocturno que, mitificados pelos códigos sociais, se antagonizam em apropriações diversas, ganhando a noite o privilégio das desregras inerentes à boémia e à conspiração mas também das grandes discussões filosóficas em torno da literatura e das artes, ciências e política nacional e internacional.

Carminé Nobre (1937), sobre as particularidades do ser académico em Coimbra, apresenta uma nota curiosa:

“Em nossos dias é quási impossível ser estudante de Coimbra, ao mesmo tempo que se é estudante da Universidade de Coimbra. Constituem duas classes distintas, formam dois grupos diferentes. Uns divertem-se e outros estudam. O primeiro goza a vida, canta o Fado, embebeda-se e namora. O segundo, tem de recolher-se aos preceitos rígidos de Minerva, tem de viver para a *sebenta*, para a ciência, que é incompatível com uma ceia na *Democratica*, a horas mortas, regada com o vinho palhête da Bairrada” (1937: 13).

Da boémia como seguidora de todos os ritos festivos, emergem as ditas manifestações musicais que, desde cedo distribuídas por Serenatas de várias configurações<sup>1</sup> (fluviais, galanteio, Monumentais, salão, radiofónicas e televisivas, do

---

<sup>1</sup> Relativamente às categorias anteriormente apontadas por António Nunes, especificam-se aqui os principais modelos de Serenata académica de que se encontram registos vários e se entendem como mais significativas, desenvolvendo-se em seguida a sua apreciação.



tipo “estudentina”<sup>1</sup>), tertúlias, homenagens, saraus, festas académicas (Récitas de Quintanistas, Latada/Imposição de Insígnias, Queima das Fitas e outras comemorações) e concertos dentro e fora do país, principalmente em complemento dos espectáculos de organismos musicais académicos com principal destaque para a Tuna e Orfeon, assumem uma tipologia heterogénea por se moverem muito mais na afectividade do que na conceptualidade, orientadas por paradigmas sustentados pelo culto da noite, poética da cidade, da saudade e das relações amorosas.

“Noites serenas com serenatas  
E a lua branca nos altos céus,  
Lindos rimances, doces volatas,  
Vida a deshoras, adeus, adeus!” (Pratt, 1899: 280).

Em Pinto de Carvalho (1982), embora se não perceba efectivamente se o relato se enquadrará no contexto próprio da Serenata, é referida uma manifestação que, pelo menos, ilustra bem as práticas performativas escolares: “já na noite de 31 de Dezembro de 1799 para 1 de Janeiro de 1800 os estudantes da Universidade, munidos de borrachas de vinho e de guitarras, vieram, antes de soar a meia-noite, para as margens do Mondego, a fim de celebrar a entrada do século XIX” (1982: 260).

Descrevendo o hábito de alguns cultores “ensaiarem” isoladamente notívagas actuações, principalmente os guitarristas, podendo ser estas designadas por Serenatas “instrumentais”, Afonso de Sousa (1989) lembra Artur Paredes e uma noite na Alta em que o ouviu tocar espontaneamente, valorizando a técnica interpretativa que só “um criador de harmonias” como ele poderia fazer suspeitar não uma, mas muitas guitarras, trazendo às janelas e varandas os habitantes do Bairro . Dos instrumentistas com quem percorreu o Quebra Costas, Largos da Sé Velha e Sé Nova, Penedo da Saudade entre outros lugares, recorda o citado Artur Paredes, Albano de Noronha e Felisberto Passos

---

<sup>1</sup> Adota-se esta designação pela particularidade dos grupos relativamente à diversidade do instrumentário e das intenções performativas, servindo como fundamento a ligação ao modelo “Tuna” pelas suas características. “As “tunas académicas”, também designadas por “estudentinas”, surgiram no final do séc. XIX, no âmbito de algumas universidades e liceus dos principais centros urbanos do país” (Capela, 2010: 1282). Embora se tome esta designação, e olhando o aparecimento das tunas em finais de oitocentos, o facto é que a manifestação se observa já num tempo anterior. Ainda no dicionário de Borba/Lopes-Graça se pode perceber o carácter das formações que aqui se decidiu designar por tipo “estudentina”: “Grupo de estudantes, alguns só no traje, que se associam para realizar digressões, executando música *ad hoc*, geralmente para guitarras, violas e bandolins, com coros ao jeito popular e algumas canções a solo. O maior interesse destes grupos está, quase sempre, na alegria doida que caracteriza os seus componentes” (Borba, 1962: 478).

como guitarristas, e os violistas Laurénio Tavares, Alexandre Sá Carneiro e Guilherme Barbosa. Dos cantores deixa a referência a Armando Goes, Edmundo Bettencourt, Paradela de Oliveira, Lucas Junot e Roseiro Boavida, adiantando que “mais completas e talvez mais sugestivas eram as Serenatas entoadas, precisamente porque nelas a vibração será mais incidente, moldada como é pelo diapasão do calor humano, doseada pelo tremor da garganta, regulada pelo palpar do coração!” (Sousa, 1989: 54).

Das variadas formas como a Serenata enquanto ritual se podia materializar, não deixa de ser interessante e esclarecedor do ambiente que rodeava a sociedade tradicional académica dos anos 1920, o episódio relatado na revista *Rua Larga* (1960) por Mário Machado, que, à semelhança da Serenata instrumental citada, mostra bem as particularidades do imaginário colectivo, acontecendo como escreveu o autor:

“Muito à puridade conto agora que o Menano namorava, ao tempo, uma encantadora e aristocrática menina que veio a ser, mais tarde, sua esposa. E para ela, como era natural, compôs dos seus melhores fados. E cantava-lhos depois pelo telefone. [...] Ia ao correio [...], para o público, apenas uma só e única cabina. E mal o Menano solicitava o número conhecido [...], logo as *meninas dos telefones*, sempre amáveis e gentis, ansiosamente o ouviam cantar [...] E apenas o Menano deixava de cantar para a noiva, logo as *meninas* lhe pediam para cantar apenas para elas” (1960: 243-244).

A referência à Serenata como principal prática e modelo orientador da expressão musical académica na cidade de Coimbra encontra-se, tanto na imprensa como nas diversas publicações memorialistas e/ou sobre a história e factos da Academia, claramente descrita por toda a segunda metade de oitocentos, podendo inclusivamente entender-se, embora sem fundamento efectivo da prática regulada mas inserida no mesmo ambiente físico e ritualista, a carta de D. João III ao reitor da Universidade em 20 de Junho de 1539<sup>1</sup>, como denunciadora do que viria a ser o tipo de Serenatas que Nunes anota como de Escárnio e Maldizer (entendidas com intenções provocatórias), que não românticas, ou simplesmente “de rua” como manifestação musical espontânea

---

<sup>1</sup> Em *A Vida do Estudante de Coimbra* (1920) Teixeira Bastos transcreve o texto que referia o incómodo causado aos moradores por “alguns estudantes da Universidade, não esguardando o que cumpre ao serviço de Deus e meu (fala D. João III) e à honestidade de suas pessoas, andam de noite, com armas, fazendo músicas e outras artes não mui honestas por essa cidade, do que se segue escândalo aos cidadãos e moradores e pouca honra e autoridade à Universidade”, deixando ainda em rodapé a nota de que os divertimentos teriam por muito tempo persistido, levando à portaria que em 14 de Dezembro de 1838 “providencia contra os toques de tambor, foguetes e alaridos nocturnos, pondo em susto os habitantes da cidade” (Bastos, 1920: 16).

própria dos escolares o que se infere igualmente da passagem de Herlander Ribeiro em *Cartas de uma Tricana*: “ Lá para os lados da rua dos Militares ha outro grupo que sai em serenatas, com a voz de baritono do padre Figueiredo, o Antonio Cruz á guitarra, Francisco Garcez á viola e um numeroso grupo de estudantes, com panelas de barro e abanos. Parece um batuque de pretos mas tem originalidade local...” (1936: 120-121).

Ainda em Ribeiro, na carta *Serenatas e Fogueiras* (1904), mais se pode constatar a diversidade do instrumentário que caracterizava as Serenatas de rua seguramente do tipo “estudantina”, com Manassés de Lacerda como cantor, Adelino Sá e Manuel Ribeiro Alegre<sup>1</sup> guitarristas, Adelino Figueira violista, Francisco Pereira e Maurício Costa violinistas, e o “Graça, de Loanda” com ferrinhos. (*idem*: 119-120).

Em 1899, Alfredo de Pratt recorda da *Bohemia de Coimbra* o que eram “nas mais serenas das esturdias coimbrãs, aquellas serenatas alegres, em que grupos errantes de bohemios, capas aos hombros traçadas, cabelo a ondular com as brizas e guitarras ao peito, frementes, [iam] a cantar e a tocar, a improvisar, como o Hylario o fazia... O mar tambem tem amante/O mar tambem tem mulher...” (1899: 246).

Das Serenatas que se têm definido como de “galanteio”, anota Araújo Correia mais duas variantes: “”Tipo geral”, digamos assim, em que a música e a letra eram conhecidas, só mudando a janela iluminada e os olhos em fogo ao fundo do beco e “tipo particular”, de música conhecida, mas de letra feita especialmente para cada menina rebelde” (1989: 37).

António José Soares, na descrição que faz dos principais factos da vida académica conimbricense em *Saudades de Coimbra*, de 1901 a 1950, reforça no primeiro volume (1901-1916) as características das manifestações musicais académicas fundamentalmente espontâneas e de rua, deixando ainda perceber, à altura e como já se referiu, práticas menos românticas: “[À] parte as serenatas na via pública, que nunca deixaram de se ouvir em Coimbra (apesar de algumas disfarçarem descantes ruidosos que justificavam a intervenção da Polícia), os estudantes poucas vezes se exibiam em espectáculos” (1985a: 278). No volume seguinte (1917-1933) refere ainda que no ano de 1919, por algumas das razões que se vêm apontando, a polícia proibiu as Serenatas,

---

<sup>1</sup> Manuel Ribeiro Alegre, avô do poeta Manuel Alegre, efectuou matrícula na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra em 1897, tendo obtido o grau de bacharel em Direito em 1906 (Niza, 1999b).

tendo a imprensa local reagido ao excessivo zelo, pois as práticas que perturbavam o sossego dos habitantes e a ordem pública não se generalizavam a todos os grupos de académicos que cantavam durante a noite (*idem*, 1985b).

No terceiro volume (1934-1949) deixa um pormenor das práticas musicais salvaguardadas pelo direito consuetudinário, que se reveste de particular importância relativamente à posição de alguns cultores face à verdadeira orientação do ambiente performativo académico, e que assenta sobretudo no argumento de Francisco Faria (1980) relativamente às grandes diferenças entre a expressão musical lisboeta e coimbrã: “a Canção de Coimbra é uma música de ar livre, a estiolar em ambientes fechados, nos quais perde força expressiva e significado social, para se tornar canção-espectáculo um tanto adocicada, valendo-lhe, acima de tudo, o seu poder evocativo, para quem conhece o ambiente criador e o pretende reviver” (1980: 8-9). O indicado pormenor prende-se sobretudo com o facto de alguns cantores apenas cantarem em Serenatas, ou seja, não actuarem nos saraus, como era o caso de Carlos Manuel do Amaral.

A Serenata, no contexto próprio da música coimbrã, reveste-se de particular significado por dela, enquanto modelo conceptual, se organizar a matriz da CC, caracterizando-se esta expressão global pelas faculdades afectivas dos acontecimentos performativos, embora os principais preocupados no estudo da génese da CC (António Nunes, Jorge Cravo, Carvalho Homem, entre outros) se recusem a reduzir a expressão à Serenata de “cortejamento/galanteio”, posição que se entende na visível transformação do género que cedo aconteceu.

### 3.1 SERENATAS DE RUA: FLUVIAIS, TIPO “ESTUDANTINA”, DE GALANTEIO

Dos diversos tipos de Serenatas de académicos, encontra-se notícia no *Jornal do Domingo* de 15 de Maio de 1881<sup>1</sup> o que se entende sustentar, no contexto das Serenatas fluviais e de rua (lúdicas) à semelhança das manifestações *futricas*, um facto relevante para a compreensão dos ambientes musicais que envolviam os escolares e que, certamente, influenciariam sobretudo os estilos performativos vocais.

Relata o jornal, na primeira página (97) da referida edição, os festejos que durante quatro dias aconteceram em Coimbra enquadrados nas comemorações do Tricentenário da morte de Camões<sup>2</sup>, tal como descreve Virgílio Caseiro relativamente ao Sarau realizado (6 de Maio), adiantando que depois dessas realizações “o Orfeon participou ainda num concerto fluvial, cantando dentro de barcas serranas” (1992: 15). A notícia do *Jornal do Domingo*, descrevendo o envolvimento do passeio fluvial em que participou o Orfeon e que, contrariamente ao percurso das “veladas” inseridas nas festas da Rainha Santa, subiu o Mondego<sup>3</sup> em direcção à Lapa dos Esteios desenvolvendo-se depois a *marche aux flambeaux* através da ponte até à cidade, pormenoriza o ambiente festivo em que se ouvem “os vivas, os bravos, o estalar dos foguetes, o estrondar das philarmonicas”, mas que, “de repente pede-se, invoca-se, reclama-se silencio, [e obtendo-se a custo], o orpheon academico, que vae lá um pouco ao longe, n’um dos primeiros barcos illuminados, entôa um côro do *Freyschutz* de Weber, do grande sonhador allemão” (p. 98).

A esta referência das práticas junta-se a de Cunha Belém (1863), no caso descrevendo uma manifestação de rua (Serenata tipo “estudentina”), enquadrando as

---

<sup>1</sup> *Jornal do Domingo – Revista Universal*, editado entre 1881 e 1883, com direcção literária de Manuel Pinheiro Chagas a partir do 11º número (1 de Maio) e propriedade de Augusto de Sampayo Garrido, publicado em Lisboa com destino ao grande público e preocupações de cultura geral.

A sua consulta pode ser efectuada na Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML): <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/JornalDomingo/JornalDomingo.htm>

<sup>2</sup> Teixeira Bastos (1920) confirma os festejos da inauguração do monumento a Camões frente ao edifício da Faculdade de Letras em Junho de 1880 (8 a 10) constando “de serenata em honra dos habitantes de Coimbra”, referindo ainda, em contradição de datas com o estudo de Caseiro, que “as festas de Maio de 1881 (5 a 8), iniciaram-se, a 5, por uma excursão fluvial à Lapa dos Esteios ou dos Poetas [onde] aproou, a 5 de Maio, pelas 9 da noite, uma flotilha, conduzindo o Orfeão Académico, que ia cantando.” (Bastos, 1920: 42).

<sup>3</sup> É interessante a referência que o articulista faz às embarcações (barcas serranas) associando-as certamente às congéneres venezianas: “Embarca-se, as gondolas dão volta e sobem suavemente o Mondego.” (p. 98).

mesmas realidades repertoriais: “Seriam onze horas! ouviram-se as harmonias de um acordeon, duas rebecas, uma flauta e tres ou quatro violões com que os estudantes percorriam as ruas: a noite estava linda apesar de escura, ou antes, para enunciar o meu gosto, estava lindissima por estar escura: os tocadores executavam divinamente a ária final da Traviata” (1863: 133).<sup>1</sup>

Estes pormenores de repertório, concretamente nos contextos em que estavam inseridos, permitem perceber a estética performativa vocal pelas práticas mais erudizadas e, neste caso concreto, os coros e árias de ópera que caracterizam principalmente os intérpretes do início do século XX, normalmente apontados como detentores de uma colocação vocal semi-operática tendo como expoente máximo Manassés de Lacerda (1885-1962), não sendo ainda de excluir o início deste pormenor estético, por descrições memorialistas da época, já em Hilário (Nery, 2004).

Ainda sobre as Serenatas fluviais, neste caso tomando contornos de revivificação “estilizada”, destaca-se o projecto “Rio de Fado”, iniciado em Maio de 2009, que pretende, através da trilogia rio, fado e cidade, subir a bordo do “Basófias”<sup>2</sup> e, atracando num determinado ponto do rio virado para a torre da Universidade, principalmente junto ao “Parque Verde”, realizar um espectáculo de cerca de uma hora.

António José Soares, já citado, deixa importante informação colhida da investigação em periódicos e demais fontes sobre as práticas musicais estudantis nos capítulos que designa como *Fados & Guitarradas*. Remetendo-se a 1901, reforça as práticas já conhecidas de Hilário relativamente à confessa vontade da mobilidade artística por parte dos escolares músicos que “aguardavam sempre a oportunidade de um espectáculo ou de uma viagem para longe da cidade universitária, para se fazerem ouvir e, também para se tornarem admirados” (1985a: 273), ou, como confessa Luiz Goes sobre a questão da profissionalização ao jornal *Diário de Coimbra*, de 24 de Maio de

---

<sup>1</sup> O acordeão, instrumento raramente referenciado nesta época nas práticas musicais dentro da cidade, é anotado a páginas 135 em relação a um estudante das Ilhas, o que constitui mais uma particularidade etnográfica no ecletismo da expressão musical coimbrã:

“- Quem será aquelle rapaz, que toca o acordeon?

- Julgo ser um ilheu, que eu vi uma noite de entrudo, em casa das Santos, tão bem mascarado de mulher, que ninguem o conheceu.
- Toca divinamente!
- Toca! É rapaz de muita habilidade! Já estive em Cadiz e é premiado.” (Belém, 1863: 135).

<sup>2</sup> Basófias era o nome dado ao rio Mondego ao tempo em que, pela falta de barreiras, tanto estava cheio como praticamente vazio. À embarcação com fins turísticos que hoje se encontra ao serviço no rio Mondego, é também dado o nome de Basófias.

2007, para ajuda à subsistência por mais da boémia, porque muitos se esquecem “que na tal geração dos 20 anos [anos 1920] ganhavam todos “dinheiro como terra””, adiantando que, “ser simultaneamente estudante, no activo, e ter a mentalidade do Abrunhosa” o não acha correcto na perspectiva de que “o estudante deve comportar-se o mais livre possível do dinheiro”.<sup>1</sup>

A problemática da profissionalização na CC, já discutida por alguns cultores<sup>2</sup>, tomou pelos anos 1920-30 contornos que configuram mais uma vez a particularidade de um poder simbólico em que os títulos são vistos como garantia, podendo, com a devida reserva de associação, assemelhar-se ao que reflecte Bourdieu (2010) sobre o valor dos títulos académicos<sup>3</sup>. Relaciona-se a questão com a publicação do Decreto-Lei nº 13564, de 6 de Maio de 1927 que, instituindo a obrigatoriedade de carteira profissional para o exercício dos artistas profissionais dramáticos e de variedades onde se incluíam os fadistas (Lisboa), o não fez então para os cantores e instrumentistas de Coimbra, como atrás se percebeu, usufruindo muitos deles de razoáveis cachês tanto das actuações como do resultado dos registos fonográficos.

Não deixa ainda de ser curioso e revelador do poder simbólico (e efectivo) da Academia conimbricense, aproveitado e autorizado pelo SNI de António Ferro no figurino internacionalizado da “capa e guitarra”, o episódio narrado por Fernando Rolim (2002): “No dia 4 de Dezembro de 1957, representei mais uma vez Portugal, no “Grand Gala” de Paris, no Teatro “Champs Elyseés”. Foi um espectáculo memorável, em que

---

<sup>1</sup> Ainda sobre a questão dos cachês, lembra Afonso de Sousa que, por final dos referidos anos 20, todos começaram a ter razoáveis compensações das suas aptidões, dizendo: “Basta referir que de uma só vez, na coincidência de pluralidade de gravações, regresssei com nada menos de 6000\$00, viagens e estadias pagas! Pude então concretizar um sonho – adquirir uma concertina, instrumento em que cheguei a exhibir-me naqueles actos de “Variedades” e até nas Serenatas de Leiria.” (Sousa, 1989: 28). Sobre Edmundo Bettencourt publica também António Nunes que “em meados dos Anos 30 [1930] o cantor recebia quantias na casa dos 9000\$00, referentes a direitos de autor cobrados no estrangeiro” (Nunes 1999: 115).

<sup>2</sup> Jorge Cravo no jornal *Diário de Coimbra*, de 15 de Fevereiro de 2010, discutiu a problemática da “profissionalização da Canção de Coimbra” na perspectiva dos que apontam a falta de difusão da expressão musical coimbrã “por os seus cultores não serem profissionais”, remetendo essa “falsa questão” para o desinteresse da indústria fonográfica e cultural, imprensa, rádio e televisão na divulgação do património musical português, alegando que sobre o que se passa em Coimbra nada sabem.

<sup>3</sup> “A correspondência entre saberes hierarquizados [...] e títulos também hierarquizados faz, por exemplo com que a posse do título académico mais elevado seja vista como garantia, por implicação, da posse de todos os conhecimentos que garantem os títulos de nível inferior, ou com que dois indivíduos com a mesma função e dotados das mesmas competências úteis, ou seja, directamente necessárias ao exercício das suas funções, mas providos de títulos diferentes, tenham todas as hipóteses de ser separados por uma diferença de estatuto (e, seguramente, de vencimento): isto em nome da ideia de que só a competência certificada pelos títulos mais elevados pode garantir o acesso aos conhecimentos que estão na base de todos os saberes ditos práticos ou aplicados” (Bourdieu, 2010: 485).

particpei com Zeca Afonso, António Portugal, David Leandro e Paulo Alão. Fernando Assis Pacheco apresentou-nos e entrámos com carteiras de artistas profissionais dado que, naquele teatro, não podiam entrar amadores” (Rolim, 2002: 110).

Todavia, observando o estudo de Ruth Finnegan em Milton Keynes (*The Hidden Musicians*), pode considerar-se pertinente para uma outra visão do problema, o que refere no ponto 2 da Introdução (*“Amateur” and “professional” musicians*): “Among the various musicians, then, some regard music as their only real employment (with varying success in terms of monetary return), some value it as an enjoyable but serious recreation outside work, and some treat it as a part-time occupation for the occasional fee” (2007: 12).

Um dos pormenores das Serenatas entendidas como de “galanteio”, residia no facto de, na maioria das vezes e quando a intenção era efectivamente direccionada para a conquista, os verdadeiros interessados não serem nem os instrumentistas nem os cantores. Soares identifica na obra supra citada estas particularidades: “Seriam muitos os estudantes que faziam serenatas, cantando o fado ou tocando guitarra, além dos outros que apenas tocavam violão, ou, simplesmente acompanhavam os músicos. Às vezes, eram estes mesmos que não tocavam nem cantavam, os mais entusiastas das serenatas, pois eram os promotores interessados” (1985a: 274).

Das Serenatas que caracterizam a segunda metade de oitocentos e os primeiros anos de novecentos, são vastos os relatos dos que nelas participaram ou simplesmente presenciaram. Em *Coimbra Doutora* (1910), Hipólito Raposo refere pelos anos de 1860-70 as gerações românticas declamando em serões com incisiva crítica sobre a perda de tradições e o novo riquismo dos caloiros numa Coimbra que então define como “um cemitério de saudades”, e as “guitarras e serenatas a deshoras, com amores de virgens tísicas, de brancura ascética” (1910: 113-122). Na mesma linha saudosista da Coimbra de outros tempos, Alfredo Pimenta em *Poema de Saudade e Desafronta* (1922) deixa a seguinte quadra:

“O que é feito de ti? Das tuas serenatas,  
Das manifestações de troça inofensiva,  
Coimbra do canelão, das toiradas, das latas,  
O’ Coimbra do meo tempo, intrepida e impulsiva?” (1922: 16).



Rafael Salinas Calado relata a sua passagem pela Faculdade de Direito entre 1911-1916, em *Memórias de Um Estudante de Direito* (1961), com capítulo reservado às Serenatas em que proclama a tipicidade das serenatas de estudantes, rituais e intervenientes como os cantores António Menano, Agostinho Fontes, Alexandre Rezende e os guitarristas Francisco Menano, João Nepomuceno e Paulo de Sá. Lembra o autor que “Serenata com o António Menano a cantar e o João Girão à guitarra, com um bom acompanhador à viola, era um encanto de se ouvir.”, definindo-a como “um preito discreto, em que não se cantavam mais que três ou quatro quadras, sempre internacionais e sempre lindas” e referindo ainda que “Um pouco antes da casa visada, os acordes da guitarra subiam alto, para avisar” (1961: 67-68).

Em *Coimbra de Capa e Batina* (1937), Carminé Nobre<sup>1</sup> critica a proibição das Serenatas de galanteio a partir da meia noite, declarando ter sido “um golpe mortal nas tão faladas serenatas de Coimbra”. Perdia-se a magia de tantas janelas semi-abertas ocultando meninas na procura da solução “para resolver o problema do matrimónio [...]”. Tudo isto morreu, e se algum estudante se abalança a “passar da hora”, vai dormir à esquadra e paga de imposto aquela velha quantia, tão temida entre a malta: cinquenta escudos” (1937:17-18).

O problema da proibição, por esta época, é levantado igualmente por Diamantino Calisto (1950) em *Costumes Académicos de Antanho 1989/1950*, declarando que o quase desaparecimento das Serenatas não tinha por causa a falta de bons instrumentistas ou cantores, nem tão pouco a antipatia dos “bons burgueses conimbricenses”, mas sim que “por um lado, as autoridades, em nome do sossego público, equiparando-as talvez aos gaiteiros e aos foguetes, e só as permitindo mediante prévio pagamento duma cara licença, pouco compatível com a magreza da bolsa dos *Briosos*, quase impossibilitaram a sua realização; e, por outro, os próprios estudantes, hoje mais preocupados com os resultados das pugnas desportivas do que com as manifestações de ordem intelectual, talvez se tenham desinteressado de buscar a solução, removendo o entrave” (1950: 166-67).

José Niza (1999b) refere ainda na biografia de António Menano, que a primeira proibição de Serenatas se dá por finais de 1919, reagindo a imprensa local contra as

---

<sup>1</sup> Carminé Nobre, cunhado do guitarrista Francisco Serrano Baptista, fez o curso do então Escola Normal (Magistério Primário) , tendo privado bastante com o ambiente académico por todos os anos 1920.

medidas policiais e que, a proibição, “em vez de acabar com os fados e guitarradas, provoca aparentemente o seu ressurgimento”, já que em anos anteriores se tinha feito sentir uma aparente inércia das expressões performativas, coincidindo isso com as manifestações de Manuel da Silva Gaio contra as práticas musicais académicas relacionadas com o “Fado” (1999b: 57-58).

A estas proibições não será certamente alheio todo o ambiente da *Primeira República*,<sup>1</sup> o assassinato de Sidónio Pais (14/12/1918) que, antigo estudante e professor da Universidade, causou grande consternação em toda a Academia, a questão da tentativa de restauração da monarquia por Paiva Couceiro (controlada no Norte do país até 13 de Fevereiro de 1919 chegando o episódio a chamar-se *monarquia do Norte*) em que a Academia de Coimbra se envolve organizando o Batalhão Académico, constituído por oficiais sargentos e praças, todos estudantes, comandado pelo estudante de Direito Júlio Ribeiro da Costa<sup>2</sup> (Lamy, 1990: 212-214).

Das notícias de proibições que por finais de 1920, prolongando-se para 30 e 40, se podem perceber em Carminé Nobre (1937) e Diamantino Calisto (1950), está identificada a acção da instauração da ditadura militar com o golpe de Estado de Gomes da Costa em 28 de Maio de 1926 e da aprovação da Constituição de 1933 marcando definitivamente o início do período do Estado Novo, com declaradas intenções de manipulação e controlo dos quotidianos na penalização do gozo dos direitos mais elementares, e certamente os resquícios das lutas entre praxistas e anti-praxistas que por 1920 se mantinham muito presentes. Archer de Carvalho (1990) na referência às acções contra as vivências académicas provocadas pelo golpe de 28 de Maio, cita o registo de Branquinho da Fonseca em passagem do romance *Porta de Minerva*, “Por fim ouviram passos na calçada. Eram eles. Não tinha havido nada. A cidade dormia. As patrulhas de cavalaria passeavam na Baixa. Tinham encontrado todas as ruas desertas como numa

---

<sup>1</sup> “Ser estudante republicano era, sobretudo até 1910, não só lutar contra a monarquia, denunciando-lhe os seus erros e princípios, mas também aderir a um novo ideal político, social, económico e cultural. Apostando numa nova mundividência, o movimento republicano estudantil, longe de constituir uma simples luta política, afirmou-se, essencialmente, como um corpo ideológico, um projecto de renovação, cuja finalidade última era criar uma nova ordem social e moral” (Prata, 2002: 484).

<sup>2</sup> “Os estudantes tomaram parte nas operações desenvolvidas entre Aveiro e Porto, contra os insurrectos monárquicos e constituíram a primeira força republicana do Sul que entrou na Cidade Invicta. O batalhão retirou para Coimbra e foi dissolvido, entregando todo o seu material, em 22 de Fevereiro” (in Lamy, 1990: 214).

terra abandonada”, concluindo: “Era o silêncio que não pedia licença para se instalar” (1990: 371).

No início dos anos 1940, relata Pinho Brojo a questão das limitações à prática das serenatas: “Havia muitas serenatas espontâneas e a cidade prestava-se a isso, ainda que começássemos a sentir nessa altura uma certa perseguição da polícia. O governador civil exigia que se avisasse da serenata, tinha de se limitar o tempo, havia a questão da perturbação da ordem pública, o sossego dos moradores... Digamos, o Fado e a Guitarra faziam parte da existência da Academia. Havia um entrosamento que conferia aos guitarristas e cantores uma “alforria”. Éramos protegidos da Praxe pelo facto de cultivarmos qualquer coisa que interessava ao Património da Academia”.<sup>1</sup>

Valorizando a Serenata de galanteio enquanto, assim se entende, principal manifestação que modela, efectivamente, todo o ritual (da reacção estética) que ainda hoje assiste à maioria da expressão performativa académica, não será excessiva a transcrição de José Niza (1999a) relatando a realidade do seu tempo de estudante de Coimbra (finais dos anos 1950) subjacente à estrutura da manifestação:

“Sem regras rígidas que a tal obrigassem, o habitual numa serenata de rua era que cantassem dois fadistas (geralmente dois fados cada um) e que o grupo acompanhante tivesse duas guitarras e, ao menos, uma viola. O início da serenata – para assinalar presença – era geralmente instrumental: uma guitarrada introdutória. Seguiam-se dois fados, nova guitarrada a meio, mais outros dois fados. E, para culminar, e avisar que a serenata chegara ao fim, tocava-se a “Balada de Coimbra”, que Artur Paredes imortalizou nos anos 30 [composição de José Elyseu]. Aos últimos acordes da Balada [...] era o acender e apagar das luzes nas janelas” (1999a: 91-92).

Da forte ligação de José Afonso, nos primeiros anos de Coimbra, a estas manifestações, recorda João Conde Veiga (1993) que muitas vezes o acompanhou, também musicalmente: “Eu me lembro bem que, uma vez por ano, no princípio de Maio, fazíamos uma serenata quando as árvores cheiravam num jardim a meia encosta da rua dos Coutinhos, em frente de um lar de raparigas, à Sé Velha. Era o Zeca que promovia a serenata – “a árvore já cheira”, seria o santo e a senha.”. Relatando ainda

---

<sup>1</sup> Entrevista dada a António Nunes, em 1992, na Secção de Jornalismo da Associação Académica de Coimbra.  
in [http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2006\\_08\\_27\\_archive.html](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2006_08_27_archive.html)

uma viagem a Itália em que participaram José Afonso, José Niza, Jorge Godinho, José Dias e Levy Baptista, manifesta-se desta forma interessante que demonstra bem a carga simbólica do ritual Serenata na expressão musical académica coimbrã: “Mas já não podem atestar o Jorge Godinho e o Zeca, que foram ter com o Hilário para fazer, como Gomes Leal intitulou, as serenatas do céu. Que é para onde, em Coimbra os cantores levantam os olhos e a voz quando cantam, na noite, para a altura das estrelas” (1993: 46).

Ainda sobre a prática e singular carga simbólica de que se revestiam as Serenatas, e em referência a José Afonso que, no senso comum, mercê da orientação musical/ideológica que viria a tomar não é reconhecido nestas práticas performativas, Pimentel (2010) relata a que dedicou, pelas ruas da cidade de Coimbra, a sua mulher e ao nascimento do seu primeiro filho (José Manuel) em 18 de Janeiro de 1953.

Nas memórias que anotam locais da cidade onde habitualmente se faziam Serenatas, encontram-se o Palácio dos Confusos, Rua do Cosme, Rua do Loureiro, Rua dos Coutinhos, Rua das Esteirinhas, Rua do Norte, Rua das Colchas e Quebra-Costas entre outros lugares.

### 3.2 SERENATAS RADIOFÓNICAS E TELEVISIVAS

Embora em descrição anterior dos vários tipos de Serenata se tenha aludido a um modelo de “salão”, genericamente entendido como realização em espaços fechados tal como expõe Niza (1999b), o facto é que, aparte as simulações/representações feitas em estúdio relativamente à produção das radiofónicas e televisivas, os restantes acontecimentos, mesmo que muitas vezes difundidos como Serenata de Coimbra, configuram o resultado das “autênticas” (ao ar livre) transposto para o espectáculo, muitas vezes de figurino duvidoso e transformador do sentido que lhe está subjacente mas com interesse propositado na associação ao verdadeiro modelo, acção esta que se percebe, salvaguardadas as devidas referências, nas considerações finais de Salwa Castelo-Branco (2008) acerca da categorização da música em Portugal: “A apropriação das categorias musicais e as ideologias subjacentes por detentores da tradição ou por outros músicos repercute-se na sua produção musical, estimulando, por vezes, a introdução de mudanças de modo a moldar os estilos musicais em conformidade com os critérios utilizados para demarcar a categoria musical na qual a sua música é classificada.” (2008: 24).

A transposição que se refere aconteceu igualmente na produção/divulgação de fonogramas como são máximo exemplo, também pela qualidade, os EP *Serenata de Coimbra* 1, 2 e 3 gravados em Madrid (1957) pelo Coimbra *Quintet* (Philips 430 702/703/704 PE). Efectivamente a Serenata enquanto ritual, na sua essência e modelo próprio (Indicativo - 1º Fado - 2º Fado – Guitarrada - 3º Fado - 4ª Fado - Balada de Coimbra)<sup>1</sup>, não estaria aqui bem representada, servindo o nome, tudo indica, fins comerciais, ou políticos. A designação Serenata de Coimbra, na perspectiva dos espaços fechados/estúdios de gravação ao tempo da governação estadonovista na representação dos seus ideais, servia bem o contorno da expressão musical coimbrã académica, relativamente às exigências do regime que assim via, na perspectiva da moral e ordem social, uma comunidade escolar recatada, liberta dos exageros nocturnos, direccionada para os eventos sociais e dignificada.

Ainda sobre esta questão, Carvalho Homem (2008) reforça que “O facto é que serenata se reporta a actividades musicais de ar livre, ainda que essa tenha sido a

---

<sup>1</sup> Informação do Prof. Carvalho Homem coincidente com a descrição de Niza (entrevista 21).

designação dada ao programa mensal do ERC [Emissor Regional de Coimbra] surgido nos anos 40. Fados e guitarradas, em contrapartida, é sobretudo signifiicante de actuações em palco. As duas coisas têm as suas diferenças também na ordem do repertório e até na postura dos executantes”<sup>1</sup>.

Poderá então reduzir-se a CC ao quadro único e simbólico da Serenata? Certamente que não, como atestam as múltiplas inclusões nos espectáculos da Tuna e Orfeon, saraus e demais manifestações onde se observava, e observam cada vez mais, apenas apontamentos de circunstância protocolar ou comercial. Todavia, o Estado Novo aproveitou/explorou esta encenação de “paisagens sonoras” caracterizadoras do ambiente cultural e simbólico associado aos mitos que envolviam a Universidade e a cidade.

Não se entende portanto pertinente a entrada nesta qualificação das entendidas Serenatas de “salão”, alinhando numa visão diferente da de Niza (1999b) no que respeita ao enquadramento geral dessas manifestações. Reconhece-se contudo a sua pontual existência relatada na aproximação aos modelos, principalmente em Teatros e Casinos na comemoração de momentos especiais e em complemento de muitos espectáculos da Tuna e Orfeon tanto nacionais como internacionais. A variedade e importância sociológica que este tipo particular de manifestação (Serenata de “salão”) contém, associando-se-lhe todo o conjunto de espectáculos variados nos formatos e intenções, e as “Récitas de Quintanistas”,<sup>2</sup> merece investigação direccionada, mais aprofundada e especializada no sentido da construção de uma completa história da CC.

Das Serenatas radiofónicas, cujo principal protagonismo coube ao Emissor Regional de Coimbra da Emissora Nacional<sup>3</sup>, recorda Camacho Vieira (2002) a primeira

---

<sup>1</sup> in <http://guitarrasdecoimbra.blogspot.pt/2008/10/armando-de-carvalho-homem-1923-1991.html>

<sup>2</sup> As “Récitas de Quintanistas” aconteciam antes da Queima das Fitas, consistindo basicamente de uma representação satírica com críticas aos costumes e acontecimentos universitários do ano, onde se incluíam as *praxes*. Com início cerca de 1848, vêm o seu fim pelo ano de 1958. Delas faziam parte, para além de passagens instrumentais e vocais, os Fados e Baladas da Despedida correspondentes ao Curso. Desta tradição resistem hoje, como ícones, a Balada da Despedida do VI ano Médico de 1958/59, com música de Machado Soares e letra de Francisco Gregório Bandeira Mateus (*Coimbra tem mais encanto, na hora da despedida*), e a Balada da Despedida do V ano Jurídico de 1988/89, com música de Rui Lucas e João Paulo Sousa, e letra de António Vicente (*Sentes que um tempo acabou/Primavera de flor adormecida*). A Balada do V ano Jurídico 1988/89 tem estreia, após a restauração das tradições académicas, na récita que os Quintanistas de todas as Faculdades realizaram no Teatro do Colégio S. Teotónio em 30 de Abril de 1989.

<sup>3</sup> “A Emissora Nacional de Radiodifusão (ENR), criada em 1933 sob a tutela do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, foi não só um dos principais aparelhos de propaganda e de produção discursiva

e em que participou, em Dezembro de 1946, na Sé Velha, sendo acompanhado em conjunto com Jorge Gouveia<sup>1</sup> por Carvalho Homem (pai) e Gabriel de Castro (guitarras), e Tavares de Melo e Aurélio Reis (violas), com organização e locução de Guimarães Amora (então quartanista de Medicina). Recorda ainda que a “serenata constituiu um assinalável êxito de tal forma que a Emissora Nacional passou a incluir regularmente serenatas de Coimbra nos seus programas, as quais eram transmitidas aos domingos, à noite, e repetidas na sexta feira depois do almoço às 14 horas antes do fecho normal da estação.” (Camacho, 2002: 100). À organização e locução das Serenatas por Guimarães Amora segue-se o jornalista Sansão Coelho, desconhecendo-se verdadeiramente a existência ou eventual destruição total das fitas magnéticas<sup>2</sup> que constituiriam hoje um importante documento para o estudo das práticas performativas na CC.

Acerca do interesse e intervenção da Emissora Nacional através do seu Emissor Regional em Coimbra, refere António Nunes terem acontecido durante os anos 1940, antes da primeira emissão de Serenatas, “exibições da formação concertística liderada por Artur Paredes [...] que nunca levou cantores aos estúdios e as suas exibições em directo não foram arquivadas nem editadas em disco”, observando ainda que através da transmissão mensal de Serenatas iniciada pelo Emissor Regional, se operava “finalmente uma apropriação-integração subtil da CC na estética do regime”.<sup>3</sup>

Na segunda Serenata, realizada em Janeiro de 1947, cantam Jorge Gouveia e Frutuoso Veiga (Nani) com acompanhamento de José Maria Amaral (guitarra) e Sobral de Carvalho e Tavares de Melo (viola). Estas Serenatas, com a principal preocupação na divulgação da CC enquanto manifestação musical representativa da Academia, trazem à evidência valores inquestionáveis nas décadas de 1940-50, tal como se pode deduzir do relato de Almeida Santos onde, do seu tempo, aponta ainda Napoleão Amorim, Anarolino Fernandes, Alexandre Herculano, Ângelo de Araújo, José Afonso, Florêncio de Carvalho, “E o próprio expoente máximo da Canção de Coimbra desde a entrada do

---

do Estado Novo, como uma instituição decisiva na dinamização do campo musical português durante todo o período da ditadura” (Moreira, 2010: 111).

<sup>1</sup> Jorge Gouveia pertencia ao grupo de música ligeira e awaiana “Hulla’s Players, por onde também passou Serrano Baptista, e que integrava normalmente o programa de Variedades do Orfeon.

<sup>2</sup> Tanto Niza (1999b) como Camacho Vieira (2002) supõem ter sido este espólio vandalizado e destruído no pós-25 de Abril de 1974.

<sup>3</sup> Complemento do texto inserido na obra *Canção de Coimbra: Testemunho Vivos* (2002) cedido pelo autor, António Manuel Nunes.

novo meio século, a vedeta das vedetas, o famoso Luís Goes, ainda foi ao meu quarto no ACE<sup>[1]</sup> prestar provas de habilitação para uma serenata no Emissor Regional de Coimbra, de onde saiu aprovado com distinção.” (Santos, 2002: 90). A memória de Almeida Santos reflecte bem os pormenores hierárquicos e o nível dos rituais que então envolviam as práticas performativas.

Das participações nas várias Serenatas destacam-se também os cantores Alexandre Herculano, António Almeida Santos, Florêncio de Carvalho, Mário Mendes (1947), Anarolino Fernandes, Alcides Santos e Manuel Branquinho (1948). Jorge Gomes lembra que as Serenatas radiofónicas do Emissor Regional se revestiam, assim se entenda, de um carácter pedagógico assumido através de “uma mini-palestra intercalada nos espaços das peças musicais, explicativa da vida estudantil” (Gomes, 2002: 144).

A chegada da televisão a Portugal (1957) acontece no imediato com o interesse pelas manifestações urbanas ligadas ao Fado, tanto em Lisboa como em Coimbra. Niza (1999a) descreve a primeira Serenata televisiva, com os cantores Luiz Goes, Fernando Rolim, Sutil Roque e José Dias, acompanhados por António Portugal e Jorge Godinho (guitarras), e Manuel Pepe e Levy Baptista (violas), no ano de 1957, nos estúdios do Lumiar em Lisboa, com realização de Ruy Ferrão: “A serenata teve lugar num olival anexo aos estúdios do Lumiar. Recorde-se que as instalações de onde a RTP começou a emitir a partir de 1957 se localizavam numa quinta e que o principal estúdio – o Estúdio 1 – resultou da adaptação de um grande palheiro. Como nessa noite todo o espaço tinha sido ocupado pela Tuna e pelo Orfeon, a serenata realizou-se no exterior, ao ar livre, como convinha” (Niza, 1999a: 95-96).

---

<sup>1</sup> ACE – Associação Cristã de Estudantes. Aqui veio a instalar-se, em 1947, a República Lactária dos Paradoxos. Entende-se por “República”, em Coimbra, genericamente a casa onde habitam os estudantes por conta/gestão própria, entendendo Ferreira de Castro, na perspectiva do seu governo, derivar a designação da associação ao governo dos estados republicanos (Castro, 1947). Diz ainda Artur Ribeiro que “Teófilo Braga aponta o aparecimento das “Repúblicas” para aquele período de meados do século XIX, e alguns outros autores seguem a mesma linha de pensamento. É lógico que se olharmos apenas para o apelativo “república” possamos fazer tal afirmação e nós mesmos a fizemos atrás. Mas, se deixarmos de lado o nome “república” e nos situarmos tão somente ao nível da antropologia social, no quanto se refere a um agregado de escolares, a uma pequena comunidade de estudantes, a uma célula social próxima daquilo a que se chama “família”, vivendo em comunhão de mesa, de tecto e de solidariedade entre os seus membros, então “república coimbrã”, ou “casa de estudantes” se assim quisesdes chamar-lhe, quase não tem idade” (Ribeiro, 2004: 67-68).



A esta primeira Serenata televisiva muitas outras se seguiram, quer em estúdio, quer no seu natural ambiente, como tem sido hábito em algumas Serenatas da Queima das Fitas (Monumentais) nas escadarias do pórtico principal da Sé Velha. A RTP transmitia habitualmente uma Serenata por ano, em estúdio, reduzindo-se esta periodicidade com as crises académicas de 1969. Segundo Carvalho Homem<sup>1</sup>, a última Serenata antes de 1974 teria sido gravada por finais de 1971, com transmissões no Natal desse mesmo ano e Setembro do seguinte. Nesta Serenata participaram os guitarristas Hermínio Menino, António Alves, António Brojo, António Portugal, Álvaro Aroso e José Carlos Teixeira, os violistas Mário Veiga (também cantor), Aurélio Reis, Luís Filipe Roxo e Eduardo Aroso, e os cantores José Adelino Leitão, Machado Soares, Vítor Nunes, Nuno de Carvalho e Joaquim Matos. Em Maio de 1978, na sequência do I Seminário sobre o Fado de Coimbra, realiza-se uma Serenata na Sé Velha que, ainda segundo Carvalho Homem, desde finais de 1968 não acontecia, tendo sido transmitida, pela sua extensão, em diferido e dividida por dois programas.

A década de 80 (séc. XX) virá a salientar-se na produção televisiva através dos programas *Cantos e Contos de Coimbra* (1982) com responsabilidade e apresentação de Sansão Coelho e realização de Marques Vicente, transmitido directamente do Porto e por onde passaram nomes como Tito Mackay (viola), Frias Gonçalves, Francisco Vasconcelos e Octávio Sérgio (guitarra), Fernando Rolim, Adriano Correia de Oliveira e Machado Soares (cantores) e *Tempo de Coimbra* (1983) e *Coimbra sem Tempo* (1985), ambos os programas com responsabilidade de António Brojo e António Portugal, onde participaram, para além destes dois guitarristas, Aurélio Reis, Luís Filipe Roxo e Rui Pato (viola) e os cantores José Mesquita, Luís Marinho, Alfredo Correia, Fernando Rolim, Machado Soares e António Bernardino.

*Canção de Coimbra-Anos 80*, com emissão em 1989, foi uma série de seis programas televisivos com autoria de José Mesquita, realização de Marques Vicente e locução de Sansão Coelho, que procurou mostrar a produção musical dos anos 1980 com destaque para a divulgação de inéditos. Na proposta apresentada por José Mesquita à RTP, em 17 de Janeiro de 1989, pode ler-se em nota a obrigatoriedade da capa e

---

<sup>1</sup> Texto escrito em 14 de Fevereiro de 2005, pelo Prof. Armando Luís de Carvalho Homem, e publicado no blog Guitarra de Coimbra (I) em 8 de Março de 2005:  
[http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005\\_03\\_06\\_archive.html](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005_03_06_archive.html)

batina para os então estudantes, e apenas da capa para os antigos, sendo talvez por isso que Fontes Rocha, que nunca passou pela Universidade, aparece com capa pelos ombros a acompanhar Machado Soares, por exemplo. Nestes programas, para além de antigos estudantes como Octávio Sérgio, Jorge Tuna e João Bagão (guitarra), Durval Moreirinhas, Rui Pato e Mário de Castro (viola), José Mesquita, Luiz Goes, Machado Soares, Augusto Camacho e Fernando Rolim (cantores), participaram quatro grupos constituídos por estudantes: “Grupo de Fados e Guitarras de Coimbra” com João Moura (guitarra), José Santos (viola), António Nogueira, Vítor Silva e Luís Cartario (cantores), “Grupo Académico de Fados e Canções” com António José Moreira e Henrique Ferrão (guitarra), José Carlos Ribeiro, Manuel Pêra e Luís Martins (viola), Jorge Cravo (cantor), “Grupo Praxis Nova” com Paulo Soares e José Rabaça (guitarra), Luís Santos e Carlos Costa (viola), Luís Alcoforado (cantor), “Grupo Toada Coimbrã” com António Vicente e João Paulo Sousa (guitarra), José Oliveira e José Marques (viola), Rui Lucas (cantor) (Mesquita, 2006: 419-420).

### 3.3 SERENATAS MONUMENTAIS: FESTA DAS LATAS (LATADA) E QUEIMA DAS FITAS

A festa representa no seio da sociedade tradicional académica “importantes e diversas manifestações de sociabilidade, constituindo simultaneamente prolongamentos e rupturas do quotidiano, marés de vida colectiva e páginas de *história íntima*; memórias de gerações e indivíduos” (Roque, 1990: 304). Todo o processo subjacente à história das mentalidades dá à festa importância acrescida no estudo e conhecimento dos comportamentos e imaginários colectivos, podendo, em autores como Michel Vovelle (1987), perceber-se a sua importância na filtragem de tensões no seio dos grupos ou comunidades, funcionando como forma de controlo social. Lortat-Jacob (1994), numa perspectiva etnomusicológica sobre o lugar de importância que a música ocupa na festa e as suas relações, refere citando ainda Isambert: “La musique et la fête sont donc des ensembles composites. Mais elles sont aussi des ensembles composés: elles se déroulent dans le temps et selon un ordre où chacun a sa part à l'intérieur du tout. Or, à l'intérieur de cet ordre, la fête suscite une liberté paradoxale: pour reprendre l'heureuse formulation de F. A. Isambert (1980), elle est une "institution génératrice de spontanéité”” (1994: 13).

Das festas académicas, chegadas e mais importantes a este tempo em manifestações reguladas pela *Praxe*, salientam-se a Latada e a Queima das Fitas.<sup>1</sup> Derivada das *soiças*,<sup>2</sup> a Latada tem origem no dia do Ponto<sup>3</sup> que, basicamente, significava o encerramento do ano escolar, sendo festejado de forma ruidosa através do toque de *latarias* pelos estudantes de Direito e Teologia que acabavam as aulas antes do resto das Faculdades (Medicina, Matemática e Filosofia). Pela segunda metade do século XIX relatam-se as práticas que antecederiam as festividades da Latada, e que

---

<sup>1</sup> São apresentados no final deste ponto dois exemplos de cartaz da Queima. O primeiro correspondente a 1949, o segundo, pela particularidade exótica, de uma Queima das Fitas organizada pela Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra em Lourenço Marques, e o terceiro de um cartaz da Festa das Latas de 1991.

<sup>2</sup> “Por ocasião do ponto havia as *soiças* (mais tarde *latadas*), de tal maneira ruidosas, que tiveram de ser proibidas por carta régia de 4 de Julho de 1541” (Bastos, 1920: 18).

<sup>3</sup> “Antes do acto estão os estudantes recolhidos, para estudar o seu ponto, e não devem sair de casa. De ordinário são dois dias para rever as matérias sobre que versará o acto” (Fonseca, 1911: 142). No Jardim Botânico existia uma árvore (*liriodendron-tulipifera*) a que era dado o nome de “Árvore do Ponto” por florir próximo do fim das aulas. Antão de Vasconcelos diz ainda que o dia 12 de Maio se chamava *o dia da flor*, pela coincidência de, certamente nem sempre, nesse dia abrir a primeira flor da árvore (Vasconcelos, 1920: 54).

consistiam no que se pode entender como uma tourada emancipadora dos caloiros chamada “Pega de Rabo” (Vasconcelos, 1920). O ritual da latada consistia fundamentalmente num ruidoso desfile “sonorizado” por latas e outros aparatos, sendo permitida pela *Praxe* a presença dos *novatos* que adquiriam durante esse dia plena emancipação, saindo do Largo da Feira e percorrendo várias ruas da cidade com alegorias humorísticas e críticas à vida académica.<sup>1</sup>

A festa da Queima das Fitas, que em bom rigor corresponde à queima do “grelo” (fitas mais estreitas que originalmente serviam para juntar e segurar os livros), realiza-se no mês de Maio, alicerçando-se, segundo Lamy (1990), no *Centenário da Sebenta*<sup>2</sup> (1899) e *Enterro do Grau* (1905), sendo a partir de 1919 que as celebrações adquirem a estrutura próxima do que hoje se verifica, consistindo tradicionalmente no seguinte programa:

- Serenata Monumental
- Sarau de Gala
- Baile de Gala das Faculdades
- Garraiada
- Venda da Pasta<sup>3</sup>
- Queima do Grelo e Cortejo
- Chá Dançante
- Noites do Parque

Inicialmente a celebração cabia em exclusivo aos quartanista de Direito, alargando-se, a partir de 1902, a quartanistas de outras Faculdades, consistindo num cortejo da Porta Férrea até ao Largo da Feira onde, num pequeno fogo ateadado numa cova, eram queimadas as fitas (grelo).

---

<sup>1</sup> “O António jámais perdia as ocasiões propicias inclusivé a festa das latas, esse banzé, *sabbat* infernal, que oa estudantes fazem, arrastando latas velhas pelas ruas da cidade mal escurece o dia do encerramento das aulas, do começo das fêrias do *ponto*, para não deixarem dormir nem estudar os colegas das outras faculdades que por desgraça vejam as suas aulas encerradas mais tarde” (Monteiro, 1908: 18-19).

<sup>2</sup> “Tirando justamente partido da *moda dos centenários*, a Academia organizou, em fins de Abril de 1899, grandes festas comemorando o *Centenário da Sebenta* – numa síntese de diversão e de paródia crítica, relativamente à *mania dos centenários* e ao ensino universitário, simbolizado pela velha *sebenta*, uma verdadeira *instituição pedagógica*. [...] Poucos anos depois – na mesma linha de crítica irreverente a instituições e tradições -, em 1905, celebrou a Academia o *Enterro do Grau*” (Roque, 1990: 322). O *Enterro do Grau* é consequência da reforma que aboliu o grau de Bacharel.

<sup>3</sup> A venda da Pasta (miniatura) foi iniciada pelo Curso Médico de 1931-32 no sentido de angariar fundos para o Asilo da Infância Desvalida, obra criada pelo Doutor Elísio de Moura.

“Com a participação de toda a Academia, a festa da “Queima das Fitas” assume-se como um tempo de renovação da comunidade estudantil. Se, os mais velhos, com a sua possível saída, podem representar uma certa simbologia do passado, também os “caloiros”, ao ganharem a sua condição de estudantes, se identificam como um símbolo do futuro. Daí que a “Queima das Fitas” seja, simultaneamente, um ritual de separação e de agregação. Como rito de separação, em termos académicos, testemunha a condição efémera da qualidade de ser estudante; como rito de agregação, afirma a perenidade da sociedade estudantil” (Prata, 2002: 277).

As Serenatas Monumentais, entendendo-se aqui a sua ligação à Queima das Fitas enquanto cerimonial de maior visibilidade, têm o seu início em 1948, tendo sido a primeira realizada no Penedo da Saudade e, as seguintes, a partir de Maio de 1949, nas escadarias da Sé Velha<sup>1</sup>. Em 1969, na sequência das greves académicas, é cancelada a Serenata decretando-se o “luto académico”.

Caracterizando-se por uma atitude interventiva na defesa dos valores sociais, de consciência associativa e política, a sociedade tradicional académica, e nela revista a cumplicidade da manifestação musical, não sem defensores e opositores, protagoniza todo um conjunto de ocorrências sociais e políticas que marcam definitivamente a sua história. Passando por várias “crises” que na sua grande maioria se revestiam de posições tomadas por grupos minoritários, evolui no sentido de uma consciencialização geral (tornando-se minoritários os não aderentes) reflectida na mobilização contestatária das crises académicas de 1962, 1965 e 1969 e, em anterior recente, na oposição ao decreto-lei 40.900, de 12 de Dezembro de 1956, conhecida como a “crise de 56”, que teve “a sua origem nos esforços do recém-empossado ministro da Educação Nacional, Leite Pinto, para elaborar um projecto regulamentador das actividades das associações de estudantes” (Cardina, 2008: 22-23).

No conjunto das convulsões operadas no seio da Academia, principalmente na década de 1960 de que saiu vencedora uma lista para as eleições da Direcção Geral da Associação Académica no ano escolar 1960/1961, toma especial relevo o Conselho das

---

<sup>1</sup> “Para que fosse garantida ao público assistente uma sessão magestosa e de categoria, ainda que menos autêntica, foram convidados para colaborar alguns antigos estudantes de Coimbra, no receio de que os contemporâneos não pudessem assegurar a espectacularidade desejada” (Soares, 1985c: 296-297).

Repúblicas<sup>1</sup>, em representação das mesmas, que, “revendo-se nas esquerdas em formação, [tomou] lugar na linha da frente da oposição ao Estado Novo” (Cravo, 2009a: 28).

O interregno de 69<sup>2</sup> vê o seu fim, numa quase atitude de “velha guarda”<sup>3</sup>, com a Serenata Monumental de 1978 em reforço das intenções do I Seminário sobre o Fado de Coimbra (continuando nos seguintes), e com a Serenata da Semana Académica em 1979, que reúne no Largo da Sé Velha, não sem perturbações pontuais de opositores, uma audiência numerosa. A Semana Académica de 1979, com realização da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra afecta à Juventude Social Democrata, assume-se como a grande responsável pelo ressurgimento das tradições levando, no ano seguinte, novamente à realização da Queima das Fitas. A Queima de 1980, primeira após a crise de 69, realiza-se pela iniciativa de um grupo de estudantes que, nesta sequência, dará origem à “Secção de Fado da Associação Académica”. Nesta Serenata participou o “Grupo de Fados e Guitarras de Coimbra” com João Moura e Francisco Alte da Veiga (guitarra), Carlos Caiado e José António Nobre (viola), Vítor Baltasar, José Neves e Luís Cartario (cantores), a que se juntou, formando um outro grupo de antigos estudantes, João Bagão e Aires de Aguiar (guitarra), João Gomes e António Toscano (viola), Luiz Goes e Augusto Camacho (cantores) (Moura, 2002).

O ressurgimento das tradições envolveu um significativo conjunto de manifestações de que se destaca a “Recepção ao Caloiro”, em 9 de Janeiro de 1981, com a participação, para além do “Grupo de Fados e Guitarras de Coimbra”, do Grupo de Guitarras de Henrique Ferrão com o próprio e Rijo Madeira (guitarra), Arsénio Carvalho (viola), Jorge Cravo e António Nogueira (cantores), contando ainda com o

---

<sup>1</sup> Este Órgão nasce em reunião realizada na “República dos Kágados”, em 11 de Dezembro de 1948, presidida pelo então já licenciado em Medicina e ainda presidente da Associação Académica, Amorim Afonso. “Em 15 de Janeiro de 1982, face aos múltiplos problemas surgidos na época com as tentativas de acções de despejo pelos senhorios de algumas moradias então ocupadas por “Repúblicas”, sob alegação de não morarem nelas os titulares dos contratos de arrendamento, foi publicada pela Assembleia da República a Lei n.º 2/82 que defende as “Repúblicas” contra estas eventuais tentativas de despejo” (Ribeiro, 2004: 141).

<sup>2</sup> Os dez anos de interregno (1969-1979) provocaram inevitavelmente significativas rupturas nos hábitos performativos da CC. “Todavia, entre 4 e 6 de Dezembro de 1970, o [...] Orfeon levou a efeito um Colóquio sobre a Canção de Coimbra. Qual a necessidade? Fazer-se um ponto da situação? Arregimentar os “sobrantes”? Entre os poucos que vão resistir, um nome sobressai entre os demais: Manuel Branquinho” (Cravo, 2009a: 128).

<sup>3</sup> A iniciativa da realização do Seminário pertenceu à Associação dos Antigos Estudantes da Universidade de Coimbra, contando com o apoio da Universidade, Governo Civil, Câmara Municipal e Comissão Municipal de Turismo.

grupo dos guitarristas António Portugal e António Brojo. A este tempo regista-se ainda a prática, na Sé Velha, da Serenata comemorativa da “Tomada da Bastilha”<sup>1</sup> realizada de 24 para 25 de Novembro. A partir do ano académico de 1984/85, a Serenata da “Recepção ao Caloiro”, devido à antecipação da abertura das aulas, passou a realizar-se em simultâneo com a “Tomada da Bastilha”. A esta Serenata está associada uma tomada de posição por parte do “Grupo Académico de Fados e Canções de Coimbra” relativamente à tradição de, no seu encerramento, ser cantada a Balada da Despedida do VI Ano Médico de 1958/59, no entendimento de que, não havendo aqui qualquer despedida, tal composição não fazia sentido. Em consequência, o referido Grupo “em plena Serenata da “Queima das Fitas” [1988], retirou a “Balada da Despedida” de 1958/59”, apresentando a “Balada do 4º Ano de História de 1987/88” (Jorge Cravo/António José Moreira), num gesto que levou, a partir de então – e que hoje faz já parte do ritual musical das serenatas de Queima – que todos os anos surgissem novas Baladas de Despedida, antes do encerramento instrumental com a “Balada de Coimbra” de José Eliseu!” (Cravo, 2002: 201).

Das memórias das Serenatas Monumentais, numa ilustração rápida de participações, registam-se, para além das já citadas, a de 1951 com participação de António Portugal e Jorge Godinho (guitarra), Manuel Pepe (viola), Luiz Goes, José Afonso, Machado Soares e Rui Neto (cantores); 1954 continuando a presença de Portugal, Godinho e Pepe a quem se junta Levy Baptista (viola), acompanhando Machado Soares (cantor) (os anos 60, com as sucessivas “crises”, levam a que, em 1962, não se realize a Queima das Fitas); 1989 com destaque para os cantores Rui Moreira do Grupo “Praxis Nova” e Rui Lucas do Grupo “Toada Coimbrã”; 1997 com o cantor Rui Pimenta acompanhado por Fernando Marques e Pedro Nunes (guitarra), José Nunes e Manuel João Vaz (viola); 2005 com o Grupo “Despertar”, iniciado nas formações da Secção de Fado da Associação Académica, contando com os guitarristas

---

<sup>1</sup> Desde 1913 que a sede da Associação Académica de Coimbra se encontrava no andar térreo do Colégio dos Paulistas, na Rua Larga, onde funcionava igualmente, embora no primeiro andar, com condições substancialmente diferentes, o Instituto de Coimbra conhecido por “Clube dos Lentes”, prometido à Academia. Tardando a entrega, um grupo de quarenta estudantes tomou de assalto o “Clube dos Lentes” na noite (Quinta-feira) de 25 de Novembro de 1920. “O principal obreiro desta memorável conquista académica, que ficou conhecida como *Tomada da Bastilha*, foi o estudante de Direito Alfredo Fernandes Martins, coadjuvado pelo seu colega de faculdade, o P.º Paulo Evaristo Alves, e os estudantes da Faculdade de Medicina Augusto da Fonseca Júnior, o *Passarinho*, João Rocha e Pompeu Cardoso” (Lamy, 1990: 216-217).

António Fernandes e Mariano Veiga, os violas Bruno Carvalho e Guilherme Fialho, e os cantores Alberto Silva, João Pinho e Roberto Silva; 2010 com o Grupo “Rapsódia” composto por João Filipe e Pedro Batista (guitarra), Pedro Oliveira e Tiago Castanheiro (viola), Ricardo Caiado e Hugo Martins (cantores), e o Grupo “Sangue Novo” com Manuel Coroa e Paulo Silva (guitarra), Francisco Requicha (viola), João Pinho e João Silva (cantores).





Figura 10 Cartaz da Queima das Fitas 1949





Figura 11 Cartaz da Queima das Fitas [Lourenço Marques] 1966



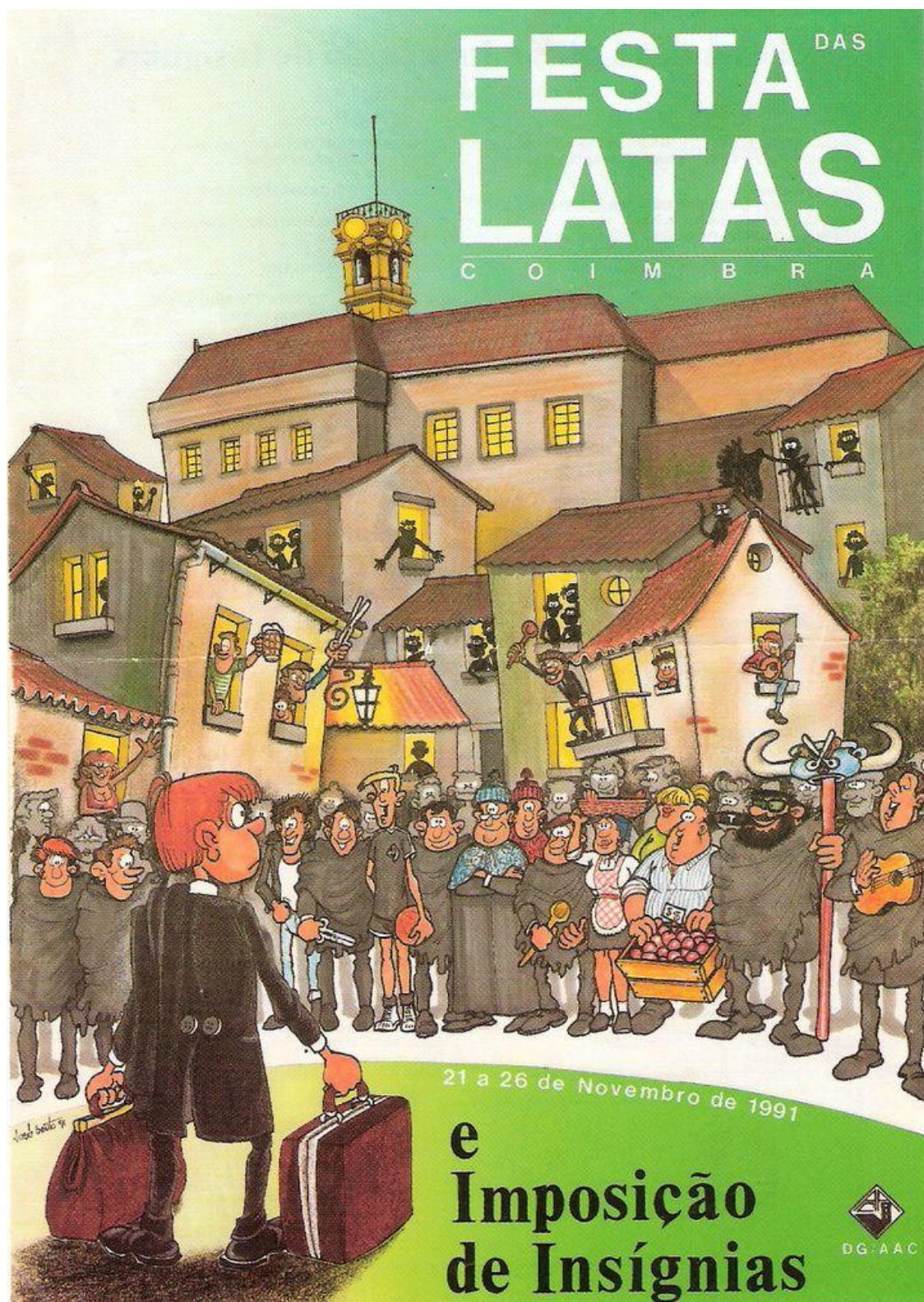


Figura 12 Cartaz da Festa das Latas 1991

#### 4. PERSPECTIVA DIACRÓNICA DA INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: AUTORES, COMPOSITORES, INTÉRPRETES, REPERTÓRIO, AMBIENTES

Na perspectiva da caracterização formal do género, encontra-se a CC sustentada, no que a este estudo é dado apreciar, por Canções estróficas (p. ex. *Alegria dos Céus*), Canções com coro ou refrão (p. ex. *Samaritana*), Canções com duas ou mais partes (p. ex. *Fado Hilário Moderno*) e Sonetos ou Sonetinhos (p. ex. *Noite de Luar*).<sup>1</sup>

A história mitificada da CC, *latu sensu*, começa com Augusto Hilário. Todavia, os anos 1890 trazem já consigo a herança de importantes e singulares manifestações naquilo a que António Nunes designa como “Proto-Canção de Coimbra” (finais do século XVIII ao fim da Guerra Civil-1830/40), e “Romantismo” enquanto período que sucede ao primeiro romantismo português, assim se entende (cerca de 1840/50 a 1870/80),<sup>2</sup> podendo no entanto, na ligação à História da Música, considerar-se como “Primeiro Romantismo” (ca. 1800-60), tal como propõe Chailley (1991). Na observação das características e ambiências performativas dos referidos períodos, tomou-se, para o primeiro, a designação de “Primeiras Manifestações” (finais do séc. XVIII - ca. 1850), e, para o segundo, “1º Romantismo – Emergência da Canção de Coimbra” (ca. 1850 - ca. 1880).

Os períodos seguintes iniciam verdadeiramente os processos de afirmação e legitimação, percebendo-se em Nunes (2002b), Beato (2002), e Cravo (2009b), bem como em pontuais opiniões públicas de outros interessados (Anjos de Carvalho), concordância nas designações/caracterizações, tomando-se aqui as mesmas, na essência, como modelo pela identificação com os seus pressupostos.

Assim, e no seguimento dos dois períodos já referidos, pode delimitar-se um terceiro, “2º Romantismo/Ultra Romantismo” (1880 - 1920); um quarto, “1º

---

<sup>1</sup> À excepção de *Samaritana*, todos os exemplos se encontram transcritos.

*Samaritana* tem autoria de Álvaro Cabral (actor e autor do Porto) e, embora se não possa propriamente considerar uma canção de Coimbra, foi no entanto gravada por Bettencourt em 1928 (Columbia 8121 – WP 301), e tem vindo a fazer parte tanto de registos fonográficos como de entradas de repertório de várias gerações de intérpretes de Coimbra.

<sup>2</sup> “À parte o vulto tutelar de Camilo, que no entanto se fica por um balzaquismo regionalista lusitano, um balzaquismo sem Balzac, o período que sucede ao primeiro romantismo português e que vai de cerca de 1850 a cerca de 1870, não é fértil em criações verdadeiramente originais. Sobretudo rareiam os contactos com o estrangeiro a nível das grandes criações de ideias” (Machado, 1986: 12-13).

Modernismo/Modernismo Presencista” (1920 - 1930); quinto, “Neo-Romantismo ou o Retrocesso Performativo” (1930 - 1950); sexto, “Neo-Presencismo” (1950); sétimo, “2º Modernismo – Movimento da Balada, Movimento da Trova, Novo Canto” (1960 - ca. 1978); oitavo, “Pós-Modernismo” (ca. 1978 - séc. XXI)<sup>1</sup>.

Relativamente a estes últimos períodos, procedeu-se à transcrição, contextualização e apreciação de um conjunto de temas que constituem o que se pode considerar como amostra musical da transformação estética. As transcrições musicais apresentadas como modelos correspondem apenas a exemplares gravados, sendo a transcrição poética dos exemplares do século XIX apresentada em português corrente.

Às mesmas transcrições musicais não foram adicionadas quaisquer indicações expressivas pelo facto de, na interpretação do mesmo tema por vários cantores, se ter verificado haver conceitos interpretativo-expressivos diferentes. Assim, fica o registo, para este efeito, “limpo” dos elementos indicativos da expressão, salvaguardando no entanto as principais anotações relativas à agógica. O mesmo procedimento se adoptou para o campo da estrutura harmónica em que, ouvidas versões da mesma canção por músicos diferentes em épocas diferentes, as soluções, principalmente nos últimos anos, caminharem tendencialmente para uma maior elaboração instrumental/exploração da trama harmónica. Por tal facto se optou pela não indicação de cifragem, que, em trabalho futuro de transcrição e análise do repertório coimbrão, aí sim, terá toda a pertinência e propriedade como elemento indicador da prática revelada na primeira gravação, ou, em alternativa, de novas propostas harmónicas.

Aos aspectos interpretativos relacionados com ornamentação, deu-se especial importância apenas nas situações em que se entendeu ser a mesma ornamentação um elemento importante na caracterização do tema. Principalmente nos exemplos dos primeiros anos do século XX, são frequentes as passagens por notas ornamentais em que, se por vezes são perfeitamente identificáveis algumas *appoggiaturas* ou *grupettos*, na maioria o que se verifica são nítidas inflexões melismáticas livres e ao gosto do intérprete, bem como passagens portamentadas, muitas vezes de algum exagero, e

---

<sup>1</sup> Envolvendo esta diacronia estética, António Nunes tem considerado ainda uma grande classificação em dois períodos, associados aos referentes do Fado de Lisboa, que designa como “Identificação” (1840-1920), e “Rejeição” (1920 e posteriores com diversos hiatos identitários).

suspensões prolongadas com apoio da sílaba *Ai* nas notas agudas, marca característica de uma estética vocal coimbrã de nítida influência semi-operática.

Às transcrições que a partir de meados do século XX a Casa Olímpio Medina (Coimbra) foi publicando, às de Carlos Caiado em *Antologia do Fado de Coimbra*, J. Ribeiro de Moraes em *Fados e Canções de Coimbra*, e às de Manuel Pereira Resende na colecção *Melodias de Sempre*, não foi dado interesse comparativo pela ausência da referência às origens fonográficas. As transcrições apresentadas foram integralmente realizadas pelo autor. Parte da informação relativa aos aspectos fonográficos, principalmente até à primeira metade do século XX, foi obtida junto dos informantes José Anjos de Carvalho, António Nunes e Octávio Sérgio.

#### 4.1 PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES (FINAIS DO SÉC. XVIII – ca. 1850)

Apesar da larga tradição musical associada à Universidade após a sua transferência definitiva para Coimbra em 1537, embora, como se percebe de Figueiredo (1996), já em 1307 D. Dinis teria dado autorização para a primeira transferência da capital e, nos estudos de Faria (1982), se observe a referência a um Mestre de Música em 1323, o conhecimento de fontes escritas que deixem reflectir as características do que hoje se entende por CC é, até à segunda metade do século XIX, escasso ou praticamente inexistente.

O fundamento para fazer entrada dum primeiro período que se assume como de evolucionismo performativo, no sentido de primeiras manifestações musicais associadas ao desenvolvimento das práticas características da CC, baseia-se principalmente nas alusões verificadas em publicações como *Palito Métrico* (4ª ed. 1792) onde se observam alusões aos costumes musicais estudantis; em publicações memorialistas, escassas, como *O Estudante de Coimbra, ou Relâmpago da História Portuguesa desde 1826 até 1838* de Guilherme Centazzi (1840) onde se vêem referências aos hábitos musicais estudantis de então e em que o próprio relata o improvisado de *modinhas* em casa particular; nas investigações realizadas por António Nunes.

Nos estudos efectuados, Nunes<sup>1</sup> refere o nome de Domingos José Correia Botelho de Mesquita e Menezes, estudante de Leis (cursou até 1767) e avô de Camilo Castelo Branco recordado em *Amor de Perdição* (1879: 24) como tendo sido “excellente flautista; foi a primeira flauta do seu tempo; e a tocar flauta se sustentou dois anos em Coimbra”, ligando ainda a este período José Maurício (1752-1815) que, a julgar pelas considerações de Freitas Branco (2005) acerca da sua actividade enquanto “lente proprietário da cadeira de Música da Universidade, mestre da real Capela da mesma e mestre da Capela da Catedral de Coimbra”, se afigura a dita inclusão de uma vontade exagerada nos contributos, tal como se percebe da passagem de Freitas Branco sobre as intenções do *Método de Música*: “É de notar que José Maurício pôs a tónica em benefícios de ordem socio-cultural que a boa música podia proporcionar a portugueses não músicos profissionais. É evidente que os beneficiários do ensino universitário

---

<sup>1</sup> *Sinais da Protocanção de Coimbra (da 2ª metade de séc. XVIII à década de 1840)*.  
in [http://guitarrasdecoimbra2.blogspot.pt/2011\\_03\\_27\\_archive.html](http://guitarrasdecoimbra2.blogspot.pt/2011_03_27_archive.html)

ministrado em Coimbra haviam de ser muito poucos. O objectivo não era, nem podia ser, aquilo que hoje se entende pela democratização da cultura musical” (Branco, 2005: 259).

Ainda sobre as práticas/hábitos musicais de José Maurício, paralelas à sua função de professor, relata Joaquim de Vasconcelos: “Na sua casa, situada no Bairro das Ameias, [...] reuniam-se os artistas e amadores mais distintos de Coimbra e executavam as composições mais preciosas de Haydn e Mozart, [...] entrando algumas do dono da casa; a família de José Mauricio, longe de estar ociosa a ouvir, tomava uma parte activa n’estes saraus musicas” (1870:234).

Baseando-se principalmente em relatos memorialistas, Nunes cita nomes como Francisco Manuel Gomes da Silveira Malhão<sup>1</sup> (o Malhão *velho*), estudante de Leis (1783/89), tocador de viola de arame e poeta repentista, Filipe Folque<sup>2</sup>, estudante de Matemática (doutorado em 1826) e tocador de flauta travessa que participou em saraus e serenatas, e Domingos Caldas Barbosa que, apesar da sua passagem rápida pela Universidade de Coimbra (1763-1768), enquanto poeta, cantor e tocador de viola, tudo indica ter deixado marca, ainda que indelével, na expressão musical coimbrã.

Embora se entenda a posição de Nunes, e o cuidado em designar por “Proto” este período da música de expressão performativa estudantil em Coimbra, torna-se contudo evidente que, relativamente ao modelo que suporta a actual prática, se poderá apenas considerar este período, bem como outras manifestações que o antecederam apesar das expressões serenais já se verificarem, como embrionário das orientações lúdicas dos estudantes centradas na música enquanto padronização das primeiras manifestações da CC.

---

<sup>1</sup> “Malhão *velho* para o distinguir de seu irmão António Gomes da Silveira Malhão o Malhão *pequeno*” (Lamy, 1990: 560).

<sup>2</sup> “Filipe Folque foi um dedicado auxiliar de Garrett na fundação do Conservatório; como membro activo da sociedade creada pelo grande reformador das nossas letras, desempenhou gratuitamente as funções de conservador da escola de musica e até tomou parte nas festas escolares como executante na orchestra e como solista” (Vieira, 1900: 420).



#### 4.2 1º ROMANTISMO – EMERGÊNCIA DA CANÇÃO DE COIMBRA (ca. 1850 – ca. 1880)

O segundo período referido, “longevo Romantismo” como reforça António Nunes, poderá considerar-se como de emergência, embora ainda aqui se não possam definir claramente as linhas mestras da actual expressão performativa, mas de onde ressaltam nomes que começam a identificar aquilo a que Carvalho Homem<sup>1</sup> chama de “galáxia sonora coimbrã”. Destacam-se João de Deus de Nogueira Ramos (1830-1896), matriculado na Faculdade de Direito em 1849 que, para além de boémio inveterado (levou dez anos a concluir a sua licenciatura) foi apreciado tocador de banza (viola toeira) para a qual compôs várias composições, instrumento este que se pode entender como basilar no acompanhamento das manifestações musicais estudantis deste período, merecendo assim, na perspectiva da emergência da canção coimbrã, digno destaque, lamentando-se a completa desvalorização que desde os anos 1930/40 até hoje lhe tem sido dada. São escassas as informações acerca da actividade musical de João de Deus, concretamente no que diz respeito às opções repertoriais<sup>2</sup>, podendo no entanto perceber-se de Pimentel (1989b) que, apesar das serenatas de viola dadas no Penedo da Saudade, ele mesmo confessa: “nunca pensei em *Fado*, nunca o apreciei, nem o toquei: liguei o desde o principio ás mulheres de má vida, e de ahi a minha especie de aversão a tal musica; mas, aqui, ouvindo-o a estudantes, não me repugnou fazer-lhe umas tantas quadrinhas” (1989b: 23)<sup>3</sup>.

José António dos Santos Neves Dória (1824-1869), que frequentou o Colégio das Artes de 1836 a 1839, as Faculdades de Filosofia e Matemática de 1839 a 1841, e a Faculdade de Medicina de 1841 a 1846 sendo suposto ter terminado o curso nesse ano<sup>4</sup>, apresenta-se como figura mais destacada e referenciada pelas publicações de então enquanto músico, dedicando-lhe Vasconcelos (1870) relevante entrada em *Os Musicos Portugueses* (p. 82-91). Vasconcelos valoriza a intuição musical de Dória que, sem

---

<sup>1</sup> Entrevista 21.

<sup>2</sup> Apesar do escasso conhecimento sobre o repertório de João de Deus, em sessões de trabalho com António Nunes e Anjos de Carvalho e das suas investigações, foram adiantadas algumas hipóteses que deixam supor a prática de um repertório centrado nas canções tradicionais de então como *Manuel Ceguinho*, *A Raptada*, *Tricana d’Aldeia*, *Choradinho de Coimbra*, entre outras constantes das publicações de César das Neves.

<sup>3</sup> in *Revista Portuguesa*, nº 6, 1894-95.

<sup>4</sup> Informação in:

[http://www.uc.pt/antigos-estudantes/info/cancao\\_coimbra\\_folder/cancao\\_coimbra\\_docs/jose\\_doria](http://www.uc.pt/antigos-estudantes/info/cancao_coimbra_folder/cancao_coimbra_docs/jose_doria)

grande formação musical, explorava quase para além das possibilidades organológicas a viola toeira em diversos géneros musicais e autores como Verdi, Gounod, e ele próprio:

“A Viola não é instrumento para assombrar pela dificuldade do mecanismo, mas só para dizer bem uma pequena canção popular que se ensinua então facilmente no ouvido.

Essas Phantasias sobre a *Sapho*, *Macbeth*, *Trovador*, essas variações sobre o *Carnaval de Veneza*, até mesmo o proprio e aliás bello *Capricho de Concerto*, eram trechos, que estavam deslocados para aquelle debil e pequeno instrumento, cuja sonoridade não chegava para tão grandes esforços.

Se elles agradavam, devia-se isso á *virtuosidade unica* do violista, que imaginou e creou um mecanismo especial para os executar” (1870: 89).

Tanto Vasconcelos como Pinto de Carvalho (1982) referem os vários concertos em Lisboa e o reconhecimento de figuras como o maestro Sá de Noronha e a cantora Rey-Balla. Em Coimbra não ficam grandes dúvidas da ligação de Dória às manifestações musicais dos populares, como se pode inferir de temas como *Noite Serena*, de sua autoria e perpetuado até hoje nas várias revivificações<sup>1</sup>.

O célebre *Fado de Coimbra*, a que o músico-médico dedicou virtuosas *variações* e sobre o qual já se teceram considerações analíticas, enforma nas suas quadras soltas o que viria a ser a orientação da temática poética da canção coimbrã centrada no quotidiano estudantil, rituais iniciáticos, paradigmas de saudade e elogio ao romantismo da cidade. A comunhão de géneros musicais (ópera, opereta, repertório pianístico, valsas, tangos) que se verifica até princípios do século XX nos hábitos da Sociedade Tradicional Académica tal como se infere da amostra repertorial de Dória, na fusão transversal com as referências socio-culturais dos escolares chegados das várias partes do Continente e Ilhas, bem como do estrangeiro, completa os contornos da caracterização composicional, expressiva e performativa que, neste período de emergência, lançariam as bases para o processo de legitimação e afirmação da CC.

A este período são ainda de associar nomes como João de Lemos, do qual se encontra pouca informação mas que César das Neves refere no Preâmbulo ao II volume

---

<sup>1</sup> “Música e estribilho dessa linda canção de Coimbra que mereceu de Ciriaco Cardoso levar o seu ritmo para uma das operetas de grande sucesso, foi sempre atribuída a José Dória, morador largos anos na Rua do Corpo de Deus, um inspirado amator de música e exímio executante de viola” (Sá, 1942: 37).

do seu *Cancioneiro de Músicas Populares*<sup>1</sup>, e José Alberto de Oliveira Anchieta Portes Pereira de Sampaio (1832-1897), inscrito na Faculdade de Matemática e de Filosofia em 1852/53, cursos que não teria chegado a terminar, tendo abandonado a vida escolar em 1856. Citando Bulhão Pato, contemporâneo de Anchieta, Pinto de Carvalho refere que “o intrépido explorador africano [se tornou] uma celebridade na guitarra, quando cursou a Universidade de Coimbra” (Carvalho, 1982: 260). Da guitarra a que se refere Bulhão Pato fica a dúvida, inclusivamente se não poderia mesmo ser a então vulgarizada viola toeira, ou, possivelmente, a guitarra portuguesa na sua recente transformação da inglesa, observando a informação de Moraes já citada na Parte I (Capítulo 1.2) sobre o manuscrito que faz prova da entrada da guitarra em Coimbra na década de 1830-40.

---

<sup>1</sup> “Vem depois João de Lemos e os Dorias com seus fados e Balladas, e as innumeras *romanzas* brasileiras” (Neves, 1895: XV).

#### 4.3 2º ROMANTISMO/ULTRA-ROMANTISMO (1880 – 1920)

À semelhança dos referidos paralelismos com os períodos da Histórias da Música, designa-se aqui o que na opinião dos citados investigadores da CC se resume a “Ultra-Romantismo”, acrescentado de “Segundo Romantismo” na sequência das propostas de Chailley, salvaguardadas as devidas distâncias estéticas e particularidades dos contextos, ao eleger o conceito “que ofrece la ventaja de subrayar la fisura entre el libre desahogo de 1830 y la vertiginosa densidad de fin de siglo, sin por ello minimizar la importancia de este último período” (1991: 311).

Na referência às particularidades expressivas das práticas vocais que caracterizam este período, não será demais citar Vieira Nery que, baseando-se nas descrições da época, não exclui “que já em Hilário tenha existido, no que respeita à técnica interpretativa, alguma raiz do tipo de colocação de voz semi-operática e de linguagem expressiva ultra-romântica – nomeadamente no que respeita à liberdade rítmica do enunciar da frase musical e às suspensões nas notas agudas – que virá posteriormente a marcar como característica identitária o estilo da canção coimbrã” (2004: 116).

Um dos pormenores que caracterizam a realidade da expressão musical coimbrã, no que ao “filão académico” diz respeito, prende-se com o facto de, até aqui, chegado o protagonismo de Hilário, se não encontrarem em Coimbra outras referências claras às práticas vocais solistas, centrando-se os relatos exclusivamente nas práticas performativas de instrumentistas, observando-se continuamente registos como “o mais notável executante de flauta travessa da sua geração”, o “tocador de viola de arame”, o “apreciado tocador de banza (viola toeira)”, a “*virtuosidade unica* do violista” e a “celebridade na guitarra”.

Entende-se portanto que, apesar da exagerada mitificação que rodeia a figura de Augusto Hilário, a realidade que hoje caracteriza o modelo da canção coimbrã principalmente na sua vertente académica, se afirma e legitima a partir deste período, proporcionando rapidamente, talvez pelo *pathos* da estética expressiva, mudanças significativas que viriam a consagrar a chamada “Primeira Geração d’Oiro” (1920-1930).

Contudo, a década que viria a eleger, e mitificar, a figura de Hilário (1890) como primeiro representante da expressão musical/vocal coimbrã académica, atrai à cidade importantes nomes da cena musical nacional como José Viana da Mota e Alexandre Rey Colaço, observando-se neste o interesse composicional pelas temáticas coimbrãs, como se pode verificar na sua *Canção do Mondego* (1894) (Cascudo, 2010: 308), mostrando assim a predominância das expressões performativas instrumentais no ambiente da Coimbra de então, onde se incluem nomes significativos como os guitarristas Jaime de Abreu (1860-1914), Manuel Mansilha (1875-1956) e Antero da Veiga (1866-1960), não sendo estes suficientes para abalar a hegemonia vocal, permitindo assim, apesar do seu contributo para a real legitimação e categorização performativa da expressão musical coimbrã, a continuidade da mitificação hilariana.

Talvez aqui, tal como hoje, na centralidade isolada do cantor serenateiro, se possa encontrar a mitificação de Augusto Hilário porque “não sabia da guitarra mais do que os tons, em maior ou menor, que Manuel Mansilha lhe ensinara”<sup>1</sup>, suplantando a emergência de uma das grandes verdades da particularidade expressiva musical coimbrã, a Guitarra, tornando-se assim justificado um urgente estudo do avanço das práticas performativas guitarrísticas, ultrapassando, da mesma forma, figuras mitificadas como Artur Paredes<sup>2</sup>.

Os anos que iniciam este período, 1880-1920, caracterizam-se em Coimbra pela forte ascendência da Serenata enquanto manifestação musical de populares e académicos, centrada tanto nas práticas vocais solistas com pequeno acompanhamento instrumental, Serenata de Galanteio, como nas formações instrumentais mais alargadas, *ad libitum*, com predominância das práticas vocais corais, Serenata do tipo Estudantina. Associando-se também às práticas musicais dos populares, com destaque para as *Fogueiras* do São João, às canções de salão que nos ambientes burgueses e aristocráticos se interpretavam e cuja prática era habitual na Coimbra de então, vestígios de *modinhas* e temas das operetas, *Baladas de Despedida* que por 1892 começam a surgir nas *Récitas dos Quintanistas*, a expressão musical académica coimbrã adquire

---

<sup>1</sup> in <http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2005/09/um-notvel-guitarrista-acadmico-figura.html>

<sup>2</sup> Sobre esta questão, na perspectiva da desvalorização de outros guitarristas em favor de Paredes, escreve Nunes: “Com a afirmação de Artur Paredes na década de 1920, velhos guitarristas como João Duarte de Oliveira, Francisco Menano, João de Deus Filho e Borges de Sousa, não hesitavam em afirmar que o Paredes até poderia ser muito revolucionário mas “Mansilha havia só um””. Breve texto sobre Manuel Mansilha in [http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2006\\_01\\_22\\_archive.html](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2006_01_22_archive.html)

características particulares, desviando-se “da sua matriz vocal serenil para uma forma de interpretar dolente, arrastada, em que os pianos de voz e o exagerado prolongamento final do canto surgiam como forma de satisfação do próprio *ego* do cantor, alimentando-se, assim, o saudosismo e a nostalgia de quem escutava” (Cravo, 2010: 77). Acresce a estas particularidades o facto de, por inícios do século XX, no repertório de grande parte dos intérpretes cantores conimbricenses se incluírem alguns fados de Lisboa e a declarada influências destes.<sup>1</sup>

Isolando nomes como Reinaldo Varela (1867-1940), compositor, cantor, teórico e executante de viola e guitarra do Porto, Moisés Bensaúde (1863-1912), cantor de ópera, e Avelino Baptista, cantor profissional que, estranhos à realidade académica coimbrã, deixaram na sua obra fonográfica considerável quantidade de temas de Coimbra, este período gravita na sua fase inicial em torno da figura de Hilário (1864-1896). Com o seu falecimento, em 3 de Abril de 1896, ficam herdeiros da sua “escola” Vicente Arnoso (1880-1925); Manassés de Lacerda (1885-1962), cantor e compositor que não chegou a frequentar a Universidade; Alexandre Torres (1886-1969), cantor, guitarrista e violista; Alexandre de Resende (1886-1953), cantor, guitarrista e compositor que, tal como Manassés, não frequentou a Universidade; Agostinho Fontes Pereira de Melo, matriculado em 1910 na Faculdade de Direito e Cândido Pedro de Viterbo, também guitarrista e estudante de Direito em 1901 (Niza 1999b)<sup>2</sup>, salientando-se neste período a produção literária, usada nas várias composições, dos poetas-estudantes António Nobre, Afonso Lopes Vieira, Augusto Gil e Fausto Guedes Teixeira.

Dos cantores que caracterizam este período fica sem dúvida a excelência interpretativa de Manassés de Lacerda, deixando marca que passaria a designar-se “Estilo Manassés”, principalmente pela exuberante suspensão das notas agudas apoiadas na sílaba *Ai*. Tornou-se de tal forma marcante o seu estilo que, ao *Fado Maria*, com

---

<sup>1</sup> Não será certamente estranho a esta realidade o facto de se verificar em 1900/1901, pela primeira vez, o Fado individualizado da Balada nas Récitas de Quintanistas (Lamy, 1990). Até aqui apenas se cantavam nas Récitas as Baladas de Saudade e Despedida, sendo na Récita de Despedida do V Ano Teológico-Jurídico de 1900/1901 que acontece a interpretação de uma Balada de Despedida, outra de Saudade, e um Fado Serenata.

<sup>2</sup> Os dados biográficos que, principalmente a partir deste período, se vão apresentando, têm a sua origem sobretudo em Niza (1999b) e nas informações e documentos colhidos dos espólios de Anjos de Carvalho e António Nunes.

música de sua autoria e por ele interpretado e gravado (ca. 1905 Zon-O-Phone X52063), passou a chamar-se *Fado Manassés*.

Sobre outros nomes como Alexandre Pinheiro Torres, António Caetano Macieira, Mário Barroso<sup>1</sup>, e Macário Ferreira se vão encontrando pequenas referências, podendo em Soares, no volume correspondente a 1901-1917 (1985a), observar-se o registo de Mário Henriques e Custódio Vieira, José Pedroso, João Barbosa, Estêvão Oliveira, Raul César e José Neves, certamente de pouco significado pois se não encontram outros dados que atestem o contrário.

Relativamente aos guitarristas activos neste período, para além dos já citados Jaime de Abreu, Manuel Mansilha e Antero da Veiga<sup>2</sup>, são referência João de Deus Battaglia Ramos (1878-1953), filho de João de Deus de Nogueira Ramos, matriculado na Faculdade de Direito em 1896 que teria frequentado até 1902, autor do *Fado João de Deus* que regularmente era executado como peça instrumental; Ricardo Borges de Sousa (1860-1930), caracterizando-se, segundo Niza (1999b), por um estilo de acompanhamento muito próximo do de Lisboa; Manuel Ribeiro Alegre (1881-1940), matriculado na Faculdade de Direito que teria acabado o curso em 1906; Gonçalo (1860-1920) e Manuel Paredes, respectivamente pai e tio de Artur Paredes, guitarristas de reconhecido mérito mas com escassez de referências sobre a sua importância no desenvolvimento das técnicas; Francisco Paulo Menano (1888-1970), também cantor e compositor com registos como *Fado de Santa Clara* e *Fado das Fogueiras*, em conjunto com seus irmãos Horácio e Alberto<sup>3</sup>; Paulo de Sá (1891-1952), licenciado em Direito em 1914, compositor com autoria de fados como *Fado da Saudade* e *Fado do Mar Largo*. Referentes ainda a este período, dispersamente citados, são de nota Jaime

---

<sup>1</sup> Sobre o Sarau de 1905: “Distinguiram-se Manuel Alegre e Mário Barroso que cantou bem o seu fado acompanhado de orquestra” (Calisto, 1950: 202).

<sup>2</sup> Antero da Veiga, embora não tendo sido estudante universitário, privou de perto com Hilário. Em seu filho Eugénio da Veiga, também guitarrista que como seu pai não foi universitário, teve Antero o mais dedicado acompanhador como 2º guitarra.

<sup>3</sup> Sobre os guitarristas Menano, irmãos do cantor António, transcreve-se de Anjos de Carvalho: “Os chamados irmãos Menano (Francisco, Horácio, António e Alberto) constituíram a mais famosa e fecunda plêiade de finos artistas que passou por Coimbra, precedida no final do Séc. XIX por outros dois Menanos, José Paulo Menano e Paulo da Costa Menano (ambos formados em Direito, em 1901 e 1903 respectivamente) que se notabilizaram em récitas e outras actividades artísticas” (*António Menano: Nota Biográfica*, documento cedido por Anjos de Carvalho).

Junot (irmão mais velho de Lucas Junot)<sup>1</sup>, João Nepomuceno Pestana Girão, José Cochofel, Manuel Joaquim Correia, Aberto Moraes, António Pires Martinho de Brito, entre outros. Ainda em Soares (1985a) são referidos os guitarristas Henrique Corte-Real e Carlos Araújo Chaves, João Moraes Silvano e Alfredo de Sá, José Bahía, J. Serra, Afonso Neves, Padre Manuel Rodrigues e F. De Sousa.

Dos guitarristas/compositores pertencentes à comunidade *futrica*, são figuras de particular destaque o barbeiro Flávio Rodrigues da Silva (1902-1950) e seu irmão Fernando Rodrigues. Flávio Rodrigues teve como discípulos, por exemplo, Abílio de Moura, licenciado em Medicina em 1940, Manuel Branquinho, cantor, guitarrista e violista, licenciado em Direito e activo em Coimbra nos anos 1930 a 50 e 60 a 70, Jorge Godinho, licenciado em Histórico-Filosóficas activo por finais dos anos 50, Albano de Noronha, licenciado em Medicina em 1938, para além de muitos outros em que se incluem Adozindo Providência e António Portugal que, na fase final da vida do “mestre”, chegou a ser seu 2º guitarra. Na introdução da obra *Flávio Rodrigues da Silva: Fragmentos para uma Guitarra*, pode ler-se: “O legado flaviano fala-nos, à distância, de uma “guitarra sem mestre”, virtuosa e caprichosamente improvisadora, tocada e ensinada pelo velho método do olhar e ouvir” (Nunes, 2002b: 9).

Flávio Rodrigues, iletrado musicalmente, de baixa condição social, demonstra contudo um interessante conhecimento e abertura para uma abordagem musical alheia ao contexto em que se movimentavam as suas práticas, como se pode perceber, por exemplo, nas incursões à obra mozartiana (“Marcha Turca” da Sonata para piano *Alla Turca* KV 331) e schubertiana (Marchas Militares D 733) como testemunha José dos Santos Paulo na obra supra citada. Acresce ainda o facto de, atestando o nível performativo de Flávio, ter despertado o interesse da Odeon para quem gravou, em Paris (1927), as suas Variações em Ré menor (Odeon A 187000).

Na transição dos anos 1910 para 20, e entrados nesta nova década, são ainda de destaque na comunidade *futrica* e companheiros de Flávio Rodrigues, para além de seu irmão Fernando, Augusto da Silva Louro e José Maria dos Santos (violistas) com quem constitui o “Trio Coimbra” (1923), formação com alguma singularidade por não ser

---

<sup>1</sup> “Para finalizar este ano de 1918, lembre-se que o estudante Jaime Junot, conhecido cantor de fados, regressou ao “seu” Brasil, deixando em Coimbra seu irmão Lucas Rodrigues Junot, também cantor, poeta e amigo de “serenatas” (Soares, 1985b: 297-98).



usual a presença de duas violas, Abílio Madeira, José Lopes da Fonseca, Fernando Neto e António Barbosa, todos tocadores de viola (*idem*: 15-20).

Alguns dos cantores e instrumentistas fazem a ponte para o “Primeiro Modernismo” com relevante actividade nos anos 20, continuando as práticas musicais para além das suas licenciaturas e, inclusivamente, permanência em Coimbra, como será, até hoje, uma das marcas caracterizadoras de muitos cultores da expressão musical académica coimbrã. Destes exemplos é certamente António Menano o mais significativo, sendo objecto de entrada, pelo seu significado aí presente, no período que seguidamente se abordará.

As transcrições que ilustram este período e a seguir se apresentam, correspondem aos seguintes temas:

1. *Fado da Figueira da Foz* - música de autor desconhecido e letra de Luís Osório da Cunha Pereira de Castro e José Nunes Ponte.
2. *Fado Serenata* (do Hilário) - música de Augusto Hilário e letra de vários autores.
3. *Fado Hilário* - música e letra de Augusto Hilário.
4. *Fado Maria* (vulgo *Fado Manassés*) - música de Manassés de Lacerda e letra de vários autores.
5. *Fado das Três Horas* (*Canção da Noite*) - música de Reinaldo Varela e letra de Bráulio Caldas.

## FADO DA FIGUEIRA DA FOZ

Música: Anónimo

Letra: Luís Osório da Cunha Pereira de Castro; José Nunes Ponte (versão gravada por Reinaldo Varela)

Roubei-te beijos, não digas  
A ninguém que fui ladrão  
Foi somente um roubo d'alma  
Que guardei no coração

Eu tive, quando nasci  
Agoiro de má ventura  
Choveu muito, o céu cobriu-se  
Pôs-se a terra muito escura

Uma pomba cor da noite  
Por cima da nossa casa  
Naquele dia tão negro  
Três vezes bateu a asa

Ouviu-se piar o mocho  
No alto do campanário...  
Negro sinal de quem tinha  
De cumprir o seu fadário

Entrou pela porta dentro  
Uma coruja assustada...  
Mal pecado que eu morresse  
Antes de ser desgraçada!

Já minha mãe me contava  
Quando eu era pequenina  
Coisas que diziam bruxas  
Da minha sorte malina

Vê tu lá! juntos nascemos  
Brincámos da mesma idade  
Tu morreste e eu fico ainda  
Para chorar de saudade!

Por ti choro e não me canso  
Nunca me quero cansar  
Bendito seja o Senhor  
Que pôs na terra o chorar!

Se eu tive, quando nasci  
Agoiro de má ventura!  
Choveu tanto! o céu cobriu-se  
Pôs-se a terra muito escura

E essa chuva das estrelas  
Essas lágrimas do céu  
Quis o meu triste destino  
Que depois as chorasse eu!

Reinaldo Varela, de nome completo Reinaldo Augusto Álvares Pereira Leite da Silva Varela, nasceu em Ponte de Lima em 1867 e faleceu em Lisboa em 24 de Dezembro de 1940 (Melo, 2010: 1309). Compositor, cantor, teórico e executante de viola e guitarra do Porto, com vasto repertório cantado em Coimbra em finais do século XIX e primeiros anos do século XX, gravou em 1904-1905 (?) o *Fado da Figueira da Foz*, com o título reduzido a *Fado da Figueira*, em Lisboa, em disco de face única (76 rpm) para a Beka-Grand-Record, 48140. Volta a gravar em Lisboa, em 1911 (?), para a Favre, 1-45625.

Este tema foi publicado no *Álbum de Musicas Nacionaes Portuguezas: Constando de Cantigas e Tocatas Usadas nos Differentes Districtos e Comarcas das Provincias da Beira Traz-os-Montes e Minho* (p. 2-3 = 26-27), de João António Ribas, em 1852, com o nome de *O Fado Rigoroso da Figueira da Foz*. Em 1895, no II Volume do *Cancioneiro de Musicas Populares: Contendo letra e musica de canções, serenatas...*, de César das Neves e Gualdino de Campos, é novamente publicado agora com o nome de *Fado da Figueira da Foz* (p. 34-35). Segundo dados recolhidos por António Nunes e Anjos de Carvalho, tudo indica ser este um dos Fados que integrava o repertório dos estudantes de Coimbra Jaime Abreu e Augusto Hilário. Encontram-se ainda publicações onde consta o mesmo exemplo, com o nome de *Fado Rigoroso da Figueira da Foz*, concretamente pela casa Sassetti, Lisboa, *Cantos Populares: 36 Fados para Piano*, e por Eduardo da Fonseca, Porto, *Cantos Populares: 12 Fados para Piano*.<sup>1</sup> Ambas as publicações são omissas na data, tudo indicando, contudo, o princípio do século XX (ca. 1903-1904).

O *Fado da Figueira da Foz*, tema simples rítmica e melodicamente, com um desenvolvimento harmónico apoiado no I e V graus, encontra-se em Ribas na tonalidade de *Re m*, e em César das Neves em *Mi m*, verificando-se aqui um erro na indicação do *metrum*, 2/4, quando a transcrição decorre em 4/4. Veja-se a digitalização da transcrição de Neves, com a respectiva letra, a de Ribas com o tema e variações, e a da Casa Sassetti:

---

<sup>1</sup> Em *A Triste Canção do Sul*, para além da referência às publicações da Sassetti e Eduardo da Fonseca, são ainda indicadas as casas Engestrom e Lambertini (Pimentel, 1989b: 261).

## FADO DA FIGUEIRA DA FOZ

À Ex.<sup>ma</sup> Snr.<sup>a</sup> D. Maria Calem.

174

*Moderato*

Rou - bei - te hei - jos, não

di - - gas a nin - guem que fui la - drão, Rou - bei -

te hei - jos, não di - - gas a nin - guem que fui la - drão. Foi só -

men - te um rou - bo d'al - ma que guar - dei no co - ra - ção, Foi só -

men - te um rou - bo d'al - ma que guar - dei no co - ra - ção. Oh

Figura 13 Fado da Figueira da Foz (p. 1) in Neves (1895)



35

meu a-mor a-ma, a-ma, me - te rai - - va a quem a tem. Quan-

to mais o mun-do fal - la a - in - da ma - - is te que-ro bem.

Eu tive, quando nasci,  
Agoiro de má ventura;  
Choveu muito, o ceu cobriu-se,  
Poz-se a terra muito escura.

Já minha mãe me contava,  
Quando eu era pequenina,  
Coisas que diziam bruxas  
Da minha sorte malina.

Uma pomba côr da noite  
Por cima da nossa casa,  
N'aquelle dia tão negro,  
Tres vezes bateu a aza.

Vê tu lá! juntos nascemos,  
Brincamos da mesma idade,  
Tu morreste e eu fico ainda  
Para chorar de saudade!

Ouviu-se piar um mocho  
No alto do campanario...  
Negro signal de quem tinha  
De cumprir o seu fadario.

Por ti choro e não me canço  
Nunca me quero cançar;  
Bemdito seja o Senhor  
Que poz na terra o chorar!

Entrou pela porta dentro  
Uma coruja assustada...  
Mal peccado que eu morresse  
Antes de ser desgraçada!

Se eu tive, quando nasci,  
Agoiro de má ventura!  
Choveu tanto! o ceu cobriu-se,  
Poz-se a terra muito escura.

E essa chuva das estrellas,  
Essas lagrimas do ceu —  
Quiz o meu triste destino  
Que depois as chorasse eu!

LUIZ OSORIO.

Figura 14 Fado da Figueira da Foz (p. 2) in Neves (1895)

# O FADO RIGOROSO DA FIGUEIRA DA FOZ

COM VARIAÇÕES PARA PIANO.

Tempo de Lendum.

PIANO

*melancolico*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system is marked 'PIANO' and 'melancolico'. The second system continues the melody. The third system is marked '1ª VAR:' and 'bem ligado.' with a 'p' dynamic. The fourth system features a 'parlante' section with a 'p' dynamic. The fifth system is marked '2ª VAR:' and 'pp e ligeiro'. The sixth system concludes the piece with a double bar line.

Propriedade de C. A. Villa Nova.

Porto. Rua Formosa. 277 e 287.

Figura 15 O Fado Rigoroso da Figueira da Foz (p. 1) in Ribas (1852)



brincando con abandono

8ª

8

3ª VAR.

sentido.

8ª

D. C. ad libit.

\* C. A. V. N. 372.

Figura 16 O Fado Rigoroso da Figueira da Foz (p. 2) in Ribas (1852)

# Fado rigoroso da Figueira da Foz.

**Nº 2.** **Moderato.**

*p*

*mf*

*p*

1. 2.

S. e C. 973

Figura 17 Fado Rigoroso da Figueira da Foz: Casa Sassetti (ca. 1903-1904)



É muito interessante, principalmente em João António Ribas pelos quarenta anos que antecede sobre a publicação do primeiro volume de César das Neves, a inclusão de dois fados na reduzida amostra publicada, sendo esses de Coimbra. O facto de Ribas ser um músico erudito, activo no Porto e com ligações a Coimbra, poderá, ainda pela proximidade geográfica e divulgação das canções por parte dos estudantes, ter contribuído para a sua inclusão. É igualmente interessante, ao tempo em que o fado dançado (bater o fado) era uma prática muito frequente no meio académico conimbricense e casas burguesas de sua frequência como se pode perceber de Ferreira (1907) a seguir citado, a transcrição vir anotada com "Tempo de Landum" em ambos os casos e, certamente para reforço da sugestão coreográfica, a proposta de acompanhamento de Ribas assentar num padrão rítmico característico de Habanera:



No já referido documento (*Toco, Canto e Danço: Alguns aspectos da Prática Performativa do Fado nas Fontes Mudas do séc.. XIX*) cedido por Vieira Nery, o autor explora a questão do fado dançado, na directa relação com os exemplos musicais referidos. Transcrevendo um excerto da *História do Fado*, de Pinto de Carvalho, em que se faz a explicação dos tipos de dança do fado, Nery comenta:

"Esta explicação vem explicar de forma mais sistemática algumas referências à dança na prática do Fado que encontramos na Literatura romântica portuguesa anterior e que não têm sido até hoje devidamente valorizadas nesta perspetiva. Uma delas provém do romance *Honra ou Loucura*, de Arnaldo Gama, publicado em 1858 mas cuja ação se passa no meio da boémia universitária de Coimbra no final da década de 1840. Numa das cenas do romance, um grupo de estudantes embriagados, encabeçado pelo fadista "Faísca", irrompe com grande algazarra numa casa particular, convencido de que está a entrar no bordel que outrora funcionara naquela mesma morada. O "Faísca" convida os colegas a juntarem-se-lhe num fado, em que, segundo as suas próprias palavras, simultaneamente "canta, toca e dança"."

Ainda sobre a particularidade do fado dançado, e concretamente em referência ao exemplar em questão, é interessante a passagem de Pedro Augusto Ferreira (1907) que se transcreve:

"O *fado de Coimbra* - mórmente o *sapateado* - demanda tambem apenas uma banza e duas pessoas - e é tambem uma dança muito linda, *mas difficilima*, talvez mais difficil do que o *sólo inglez?!...* Durante os cinco annos da minha formatura (1851 a 1856) apenas o vi dançar bem *uma unica vez*, em *Santo Antonio dos Olivaes*, na festa de *S. Sebastião*. Foi dançado ao ar livre no arraial por um homem do campo, decentemente vestido com jaqueta d'alamares de seda, ainda novo, muito sympathico e professor na especialidade. Podia concorrer a premio!... - *Sapateou* o dito fado bellamente durante cerca de meia hora, percorrendo toda a escala propria d'aquella dança e todas as *cambiantes* d'ella, variando sempre, mas ficou extenuado e coberto de suor!... Tanto o *landum* como o dito *fado*, são danças características e próprias de Coimbra, e, se as *tunas académicas* nas suas excursões pelo nosso paiz e mesmo pela Hespanha, executassem nas suas festas aquellas danças, o publico as applaudiria calorosamente pela novidade, como nos principios do ultimo seculo a imperatriz dos francezes e as damas da sua côrte applaudiram o *landum da Figueira* na França, immortalizando-o?!..." (1907: 33-34).

À melodia gravada por Reinaldo Varela, na tonalidade de *Re m*, não corresponde a letra que publica César das Neves, da autoria de Luís Osório da Cunha Pereira de Castro, sendo a que se ouve de José Nunes Ponte, poeta e antigo estudante de Coimbra, observando-se a colagem poética ao exemplo transcrito por Neves no volume III do *Cancioneiro de Músicas Populares*, com o título de *Fado de Leça* que, como o transcritor observa em nota de rodapé, "A musica d'este fado é antiga e não tem letra propria; a que lhe addicionamos é do Ex.<sup>mo</sup> Snr. J. Nunes Ponte" (Neves, 1898: 106-107). O facto demonstra a variabilidade e permutabilidade que Lopes Graça refere como característica da canção tradicional portuguesa e, também, por outro lado a ser considerado no caso dos cancioneiros musicais de finais do século XIX e princípios de XX, a vulnerabilidade das informações contidas.

A parte poética que corresponde ao *Fado de Leça* é constituída por uma quadra glosada (em décimas). Contudo, Varella, na interpretação que faz, desconstrói esta estrutura e, numa abordagem melódica também diferente, inicia com a segunda décima do original, com ligeiras alterações, intercala uma quadra construída com os primeiros versos da terceira décima, e termina com a última décima também com modificações.

Ouvido o registo de Varela (Beka-Grand-Record 48140 76 rpm), que é efectivamente apresentado como *Fado da Figueira*, percebem-se algumas questões importantes e caracterizadoras do universo da CC, bem como a necessidade de análise cuidada dos exemplos apresentados nos nossos primeiros Cancioneiros. Relativamente à interpretação de Varella, o que se depreende no confronto com as partituras de Ribas,

Neves e Casa Sasseti, é a grande liberdade permitida pela transmissão oral, sobrepondo-se às fontes impressas, e o que viria a ser uma marca interessante nos cultores da canção coimbrã, caracterizada pela necessidade de individualização do registo através de transformações principalmente ao nível melódico.

A questão da liberdade performativa é abordada por Kingsbury, em *Music, talent, & performance*, relativamente aos contextos e à problemática da "presença" que a música possui. Na observação dos contrastes, e aqui se pode entender a referida liberdade pela ausência do respeito pela partitura (quase sempre inexistente) e distanciação não sacralizada do compositor, escreve o autor:

"Indeed, if you improvise, then you're not "really" playing Beethoven, or doing what the music says to do. Improvising while playing Beethoven, like talking in the audience, would clearly be a violation of a well-defined musical role. [...] In other musical contexts such is not the case at all. For example, the separation between the roles of composer and performer is much less prominent in jazz, and in much of what is considered "blues", the role of composer is virtually nonexistent. [...] In neither of these idioms is there a stricture against improvisation. Indeed, for many people, if you *don't* improvise, it's not really jazz" (1988: 167).

Varella constrói a sua melodia, numa primeira parte, num discurso musical semelhante às publicações, desenvolvendo em seguida pequenas frases mais agudas que vão retomando os motivos iniciais. A estrutura não é uniforme, deixando a dúvida se tal se deve à limitação de tempo que então se verificava nos registos. Na transcrição que se apresentará da sua interpretação, optou-se pela apresentação da última décima por se entender ser a que melhor ilustra uma estrutura coerente em termos melódicos.

Das transcrições publicadas e conhecidas, apenas a de César das Neves se apresenta com o texto poético inserido na partitura. Em todas as outras, pela prática então permitida nestes géneros musicais, a adopção de variados textos, só é possível observar as linhas melódicas. O confronto com o registo áudio de Varella, e o exercício de adaptação do texto poético, deixam sérias dúvidas sobre a proposta de Neves e Gualdino de Campos ao adaptarem a letra aos primeiros oito compassos, com uma linha semelhante nas várias publicações. Do que se percebe nas curtas pontes instrumentais do registo de Varella, que se entende com todo o sentido e se não vê claro nas opções de Neves e Gualdino, os referidos oito compassos são declaradamente uma introdução instrumental que prepara a entrada da voz do oitavo para o nono compassos. Os oito compassos seguintes suportam a melodia principal, presente e semelhante em todas as transcrições. A passagem do

compasso dezasseis para dezassete inicia uma nova linha melódica nas versões de Neves e Sassetti, inexistente em Ribas, que inicia a primeira variação, e em Varella que dá continuidade ao tema. Este conjunto de mais oito compassos a que Neves continua a associar letra, criando uma parte B da melodia, pode também entender-se, e assim o fundamenta a sua ausência em Ribas, como uma ponte/coda instrumental, próxima da introdução e que lhe dá sequência num ciclo de repetição. Refira-se, tal como se pode ouvir no registo áudio, que, à versão de Varella, não estando associadas estas linhas instrumentais, pode, como já referido, ouvir-se apontamentos de passagem correspondentes a parte das mesmas.

Transcreve-se um exercício de adaptação da letra à versão de Neves (1) e Ribas (2), respectivamente, no sentido de se perceber o fundamento do que foi rebatido, e demonstrar a pouca naturalidade da justeza rítmica em Neves :

1.

Rou bei - te bei jos não di gas (ai) a nin

guém <sup>3</sup> que sou la drão Foi so men te'um rou bo

d'al ma (ai) que guar dei no co ra ção.

2.

Rou bei - te bei jos não di gas A

nin guém que sou la drão Foi so men te um rou bo

d'al ma Que guar dei no co ra ção.

Transcrevem-se, respectivamente, a quadra e respectivas glosas do *Fado de Leça* como apresenta César das Neves e, como foi ouvida, a versão de Reinaldo Varela em *Fado da Figueira*:

1.

Amor é sonho que mata  
Perfume que se esvaece  
Madeixa que se desata  
Sorriso que desfallece.  
Aragem corre de manso  
Borboleta mais de leve  
Rouxinol soa mais breve  
Não turbes o meu descanso  
Miragem que não alcanço  
E que minh'alma retrata  
Foge nas azas de prata  
Do sonho que me enamora  
Suspira, guitarra, chora  
Amor é sonho que mata.

O sol desampara a vaga  
A vaga foge do mar  
Fogem as nuvens do ar  
E a branca espuma da plaga  
Foge a brisa que me affaga  
A luz do sol que me aquece  
Foge dos lábios a prece  
Só tu, imagem, persistes  
O amor é sonho, dos tristes  
Perfume que se esvaece.

O lírio ama a campina  
A campina a luz do sol  
Ama a noite o rouxinol  
E a aurora a flor purpurina  
Ama a brisa matutina  
O manso lago de prata  
Eu, a miragem ingrata  
Da mulher que me adora  
O amor é flor que descora  
Madeixa que se desata.

Minh'alma voga na altura  
Geme guitarra com ancia  
Exala, flor, mais fragancia  
Dá-me, aragem, mais frescura

E' vária e doce a ventura  
O prazer que nos fenece  
Tu, miragem, des'parece  
Meu penar, deixa-me, corre  
O amor é sonho que morre  
Sorriso que desfalece.

2.

[...]  
O sol desampara a vaga  
A vaga foge do mar  
Fogem as nuvens do ar  
E a branca espuma da plaga  
Foge a brisa que me afaga  
A luz do sol que me aquece  
Foge dos lábios a prece  
Tua miragem resiste (?)  
Amor é sonho dos tristes  
Sorriso que desfalece

O lírio ama a campina  
A campina a luz do sol  
Ama a noite o rouxinol  
E a aurora a flor purpurina.  
[...]

Minh'alma voga na altura  
Guitarra geme com ânsia  
Exala a flor mais fragrância  
Dá-me a aragem mais frescura  
É vária e doce a ventura  
O prazer que me fenece  
Tua miragem desaparece  
Meu penar, deixa-me, corre  
Amor é sonho que mata  
Sorriso que desfalece.

Transcreve-se igualmente a linha melódica interpretada por Reinaldo Varela na edição de 76 rpm, Beka-Grand-Record 48140<sup>1</sup> que, tal como já foi referido, é apresentada como modelo daquilo que se entende como a estrutura normalizada do tema. Não será ainda descabida a hipótese de considerar que Varela, nas alterações que faz à melodia relativamente ao padrão das publicações, procure a valorização estilística que a canção coimbrã já vinha manifestando na aproximação ao *bel-canto*:

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 1

# Fado da Figueira

(Versão R. Varella)

Anónimo  
J. Nunes Ponte

$\text{♩} = 70$

Mi nh'al ma vo ga na'al tu ra Gui tar ra ge me com

ân sia Mi ân sia E xa la'a flor mais fra grân cia Dá-me'a

ra gem mais fres cu ra E xa la'a flor mais fra grân cia Dá-

me'a ra gem mais fres cu ra É vá ria'e do ce'a ven tu ra O

pra zer que me fe ne ce Tua mi ra gem de desa pa re ce Meu

pe nar dei xa - me cor re A mor é so nho que ma ta Sor

ri so que des fa le ce A mor é so nho que

ma ta Sor ri so que des fa le ce.

## FADO SERENATA (DO HILÁRIO)

Música: Augusto Hilário

Letra: Vários

O *Fado Serenata* é publicado em 1893, no Vol. I do *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos (p. 280), com o nome de *Fado Serenata*, dedicado À Ex.<sup>ma</sup> Snr.<sup>a</sup> D. Isaura Araujo Pimenta da Fonseca, com indicação de recolha em Penafiel, em 1894, o que corresponde certamente a um erro de impressão, pelo óbvio, e em 1894 pela Casa Neuparth & C<sup>a</sup>, agora com o nome de *Fado Serenata do Hylario*, "*Dedicado às DAMAS PORTUGUEZAS*".

Ouvi dizer ao luar  
Com trinados na garganta  
Quem canta seu mal espanta  
E pus-me então a cantar.

As minhas canções vermelhas,  
Rimá-las-ei com martírios  
Ao ritmo das abelhas  
Nas folhas roxas dos lírios.

Foge, lua envergonhada  
Retira-te lá do céu  
Que o olhar da minha amada  
Tem mais brilho que o teu.

Os teus olhos negros, negros  
São gentios da Guiné  
Da Guiné por serem negros  
Gentios por não ter fé.

Tem o brilho das estrelas  
E o fulgor dos arrebóis  
Quem me dera com dois beijos  
Apagar tão lindos sóis.

Os teus olhos são escuros  
Como a noite mais cerrada  
Apesar de tanto escuros  
Sem eles não vejo nada.

Não há safiras mais belas  
Na grande concha dos céus  
Pois, se Deus quis ter estrelas  
Roubou-as dos olhos teus.

Tu és o pomo isolado  
Do Éden da minha vida  
Triste ilusão do passado  
Ao meu porvir transmitida.

Tu és do amor a estrela  
Cujo brilho me seduz  
Que me abrasa e não me aquece  
Que me cega e me dá luz.

És a alma do meu canto  
Gemendo na viração  
Estrofes de enlevo tanto  
Só as tem o coração.

Vivo de ti separado  
Escravo da minha dor  
Com prazer manietado  
Por elos do teu amor.

Meu coração é quadrante  
Quadrante do meu desejo  
Nos dias em que te vejo  
Não marca mais que um instante.



Ave Marias são beijos,  
Padre Nossos são abraços  
Rosário dos meus desejos  
A cruz é abrires-me os braços.

Se antes de ti morrer  
Oh pomba dos meus anelos!  
Por mortalha quero ter  
As tranças dos teus cabelos.

E no país das quimeras  
Mil vozes d'anjos dispersos  
À música das esferas  
Hão-de cantar-te os meus versos.

Mas é tão fria a luz calma  
Do teu olhar... que flagelo!  
Se a tua Alma é um mar de gelo  
E o olhar é o espelho da alma...

Serve-te a madeixa negra  
De moldura ao rosto franco  
Como se uma toutinegra  
Pousasse num lírio branco.

E as minhas quadras singelas  
Feitas de crenças e anelos  
São pequeninas estrelas  
Que atiro para os teus cabelos.

Nesse teu lábio vermelho  
Há risos do sol d'Agosto  
A alvorada é um espelho  
Onde se mira o teu rosto.

Ao lançar dos olhos meus  
A rede dos meus desejos  
No lago dos lábios teus  
Eu trago-a cheia de beijos!

E as estrelas, de joelhos  
Vão depor nas mãos de Deus  
Os doces beijos vermelhos  
Que tombam dos lábios teus.

Às vezes, quando indeciso  
Me curvo para o teu olhar  
Vem numa lágrima um riso  
Raio de sol sobre o mar!

E passo a vida tristonho  
A cantar, por não saber  
Se a vida está só no sonho  
E a realidade em morrer...

Um canto ao vento flutua  
Começa a aurora a cantar...  
Oh noite, vai-te deitar  
Rasga o pandeiro da Lua!

E estrela da madrugada  
Num doido tremer fulgente  
É uma camélia pregada  
Na botoeira do Poente.

Tenho já seca a garganta  
E como é que isto é, não sei!  
Quem canta seu mal espanta...  
Pus-me a cantar... e chorei!

As vinte e seis quadras anteriores são as que se incluem na publicação da Casa Neuparth, sendo a última da página anterior (*Meu coração é quadrante*) da autoria de Guerra Junqueiro, fazendo parte da obra *A Morte de D. João* (Junqueiro, 1874: 57). No conjunto de nove que transcreve César das Neves, encontram-se mais quatro a acrescentar:

Eu queria ser como a hera  
Pela parede a subir  
Para chegar à janela  
Do teu quarto de dormir.

Tuas mãos são branca neve  
Teus dedos são lindas flores  
Teus braços cadeias d'ouro  
Laços de prender amores

Anda o luar prateando  
Os ribeiros palradores  
O ar é quente, a seara  
É como um ninho d'amores

Olhos verdes, cor de esperança  
Inconstantes, cor do mar  
Quem tem amor é criança  
Sou criança por te amar

Ainda no Vol. II do *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos (p. 102-103), constituindo a letra de *O Último Fado* (de Hilário), encontram-se doze quadras referenciadas em nota de rodapé como sendo da autoria de Fausto Guedes Teixeira. Destas doze quadras, dez fazem igualmente parte do conjunto relativo ao *Fado Serenata* publicado pela Casa Neuparth, o que deixa perceber, pela nota da página 103, ter Hilário aproveitado esse conjunto para o novo tema. Transcreve-se a nota tal como se lê no original:

"Quando, nas ferias de 1895, Hylario se hospedou em uma dependencia do escriptorio da nossa Empresa, offereceu-nos esta composição dizendo-nos que era o seu *ultimo fado*, mas que tencionava addicionar-lhe algumas variações, e que reservassemos a publicação para quando elle as tivesse composto definitivamente. A morte acaba de surprehender este sympathico academico, que se tornou celebre em todo o paiz pelos seus fados, dos quaes é este o terceiro e ultimo que publicamos, sem ter podido recolher as variações promettidas. Augusto Hylario Costa Alves, terceirannista da Universidade de aspirante a medico naval, falleceu em Vizeu, em casa de sua familia onde tinha ido passar as ferias da Paschoa do presente anno de 1896.

As ultimas doze estrophes são do academico Fausto Guedes Teixeira" (Neves, 1895: 103).<sup>1</sup>

Aceitando o conjunto das doze quadras de Guedes Teixeira como parte do *Fado Serenata*, encontram-se portanto mais duas a acrescentar à sua constituição poética:

A lua, onde os olhos fito  
A face em nuvens recata  
Como lágrima de prata  
Na pálpebra do infinito...

Pequenas da minha terra  
Dou-vos canções; dai-me beijos!  
A quem sua alma descerra  
Vai-se-lhe a alma em desejos!

---

<sup>1</sup> Verifica-se nesta nota incoerência de datas relativamente ao ano de publicação. É referido o "presente anno de 1896", quando a publicação, e todos os textos de abertura nela insertos, registam o ano de 1895. Não fora a nota registar a morte de Hilário (3 de Abril de 1896) e poder-se-ia aceitar um erro de impressão. Contudo, e registado o facto, só pode entender-se o erro na data de publicação. Correctamente deveria ser 1896 e não 1895 para o ano de edição do II Vol. do *Cancioneiro de Musicas Populares*.

O conjunto de quadras que se apresentou teria constituído certamente a prática performativa do *Fado Serenata* nas suas variantes, distribuindo-se a autoria pelo poeta Fausto Guedes Teixeira, já referenciado, o antigo estudante brasileiro de Direito da Universidade de Coimbra Francisco Bastos de Oliveira Matos, que viria a escrever a letra do tema *Crucificado*, musicado por Fortunato Roma da Fonseca e gravado por Edmundo Bettencourt, José Simões Dias e Abílio Manuel de Guerra Junqueiro, também estudantes em Coimbra no Curso Teológico - Jurídico, e o próprio Hilário na mistura com inspirações tradicionais (Carvalho, 1998: 11-12). Esta composição viria a constituir a primeira parte do hoje conhecido *Fado Hilário*, desligando-se este, contudo, da inicial proposta poética.

Esta composição, cantada por Hilário, alcançou notável êxito no sarau de homenagem a João de Deus, em Lisboa, realizado no Teatro D. Maria em 10 de Março de 1895. Das qualidades performativas de Hilário, que podem mesmo considerar-se, em termos de espectáculo, muito *avant-garde*, leia-se a transcrição do excerto da notícia publicada pelo jornal *O Primeiro de Janeiro* de 12 de Março de 1895:

"O Hylário, o querido boémio das serenatas alegres e doidejantes, improvisou durante o sarau esta quadra dirigida ao poeta consagrado:

Tu já foste o que eu sou  
E eu... não sou o que tu és!  
O teu bandolim quebrou  
O meu, vai beijar-te os pés!

E, seguidamente ajoelhou e atirou à boca do proscénio do Teatro (...) a sua mágica guitarra que ainda vibrava os últimos sons das notas do fado estonteador" (*in* Carvalho, 1998: 9).

É ainda interessante, na perspectiva do desenvolvimento e caracterização do instrumentário tradicional, a substituição feita por Hilário na quadra improvisada, de guitarra por bandolim que, a não ser por coerência/conveniência de género entre o terceiro e quarto versos, poderemos estar em presença de um manifesto sincretismo musical, ao nível do instrumentário, associado à presença recente da guitarra em Coimbra<sup>1</sup>. Nota-se também, no *Fado Serenata*, a particularidade estrutural de não ser uma composição estrófica, necessitando-se portanto de duas quadras para, sem repetições, cantar o tema na íntegra, contrariamente ao que viria a ser entendido como o perfil musical da CC: estrófico.

---

<sup>1</sup> Octaviano Sá, em artigo publicado no jornal *Primeiro de Janeiro*, de 18 de Outubro de 1956, sobre o guitarrista Manuel Mansilha, descodifica um pouco a questão: "O Hilário não sabia da guitarra mais do que os tons, em maior ou menor, que Manuel Mansilha lhe ensinara e nos quais compôs os seus fados. Até então tocava bandolim, e foi este o instrumento de cordas a que alguns jornalistas se referiram quando da sua particular homenagem a João de Deus, na ocasião da grande consagração ao Poeta do Campo de Flores".

O *Fado Serenata* foi, como tudo indica, levado também para fora do país, concretamente para a Galiza (Espanha), onde Hilário o teria cantado ca. de 1890-1895, na cidade de Vigo, integrado nas deslocações da Tuna Académica da Universidade de Coimbra. A versão que se popularizou é conhecida pelo nome de *O Sancristán de Coimbra*, ou apenas *Sancristán de Coimbra*, com a particularidade interessante de se constituir por uma parte B (refrão) ritmicamente diferente, dançável, e com uma letra alusiva ao bater do Fado tal como era prática de então. Esta utilização do *Fado Serenata*, como primeira parte de um outro tema, verifica-se igualmente no *Fado Hilário* (Moderno). São conhecidas versões de Maria do Ceo, cantora galega que tem dedicado a sua carreira à prática fadística, no CD *Fado... e outras músicas*<sup>1</sup>, e de Pilar Martínez Conde (pseudónimo Pilocho), cantora natural de Vigo que gravou o tema no seu primeiro disco, em 1978, para a Movieplay<sup>2</sup>. É ainda conhecida uma adaptação para Coro Misto com solista, realizada por M. Angel Viro. Transcreve-se a parte poética da letra galega:

O sancristán de Coimbra  
Facía mil diabluras  
Mollaba o pan en aceite  
Dexaba os santos a escuras.

Eu quixera ser melriño  
E ter o pico encarnado  
Para facer o meu niño  
No teu cabelo dourado.

O mar tamén ten amores  
O mar tamén ten mulleres  
Está casado coa area  
Dálle bicos cantos quere.

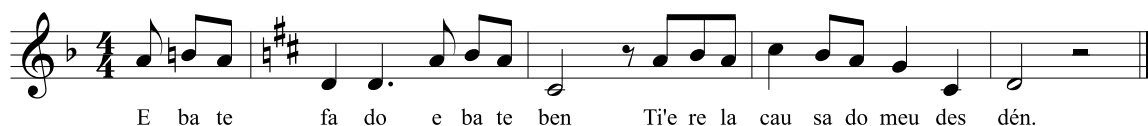
E bate fado, e bate ben  
Ti ere la causa do meu desdén.

Da versão coral de Angel Viro, em que a parte A, correspondente ao *Fado Serenata*, é proposta na tonalidade de *Re m*, transcreve-se a parte B da linha melódica (refrão) que, através de uma cadência dominante-tónica resolvendo para a tonalidade homónina, funcionando assim como picarda, é construída na tonalidade de *Re M*:

---

<sup>1</sup> Áudio disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6ILXNz3j8oE>

<sup>2</sup> Áudio disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FX0Oe8NZN94>



Moisés Maurício Bensaúde, açoriano, cantor de ópera (barítono) com regular actividade no circuito musical europeu, Estados Unidos, Brasil e Austrália (Cymbron, 2010: 139-140) grava, em 1905, para a Zon-O-Phone, um relevante conjunto de canções onde se incluem alguns exemplos cantados em Coimbra e colectados por César das Neves, do qual faz parte – entre temas como *Despedida de Coimbra* (Zon 140234) e *A Manhã vai Rindo* (Zon 14036) – o *Fado Serenata* que assim consta indicado em *Ethnic music on records: spanish, portuguese, philipine, basque* Vol. 4 (Spottswood, 1990: 2453):

“ **Fado Serenata** (Hilário R. Colaço)

**Zon 14007** “

Da indicação de autoria que, na primeira leitura e para os menos familiarizados, faz pressupor um Hilário R. Colaço, depreende-se que a informação dada por Bensaúde sobre o conhecimento do *Fado Serenata* tenha sido o nome de Alexandre Rey Colaço e, assim, surgido a indicação dúbia que se observa. O barítono virá a gravar para a Odeon, com o título *Fado Hillario* (*Canção Popular*), com acompanhamento de orquestra de sopros, pelo que se percebe da audição, e com a referência Nº 43126, s.d., Lisboa. Segundo informação de António Manuel Nunes, sobre investigações feitas, o *Fado Serenata* teria sido composto na Primavera de 1894, altura em que o cantor conviveu de perto com o guitarrista Antero da Veiga, numa noite de serenatas no largo de São João de Almedina.

Apresentam-se as versões como constam em César das Neves (*Fado Serenata*) e na publicação da Casa Neuparth & C<sup>a</sup> (*Fado Serenata do Hylario*). A transcrição musical que as segue provém do registo de Maurício Bensaúde feito em Lisboa pela Odeon (Nº 43126)<sup>1</sup>, sendo a sua interpretação na tonalidade de *Fa M*, como em Neves, e muito próxima das publicações tanto melódica como ritmicamente.

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 2



Figura 18 Fado Hilário [Serenata]: registo fonográfico de Bensaúde (ca. 1905)

Do conjunto de oito quadras que Bensaúde interpreta, seis fazem parte da publicação da Casa Neuparth e, duas, as últimas interpretadas, não se encontram nas publicações que da época foi possível pesquisar. As referidas duas últimas quadras, por razões do mau estado que o fonograma apresenta, deixam algumas dúvidas/omissões na transcrição que se apresenta:

Ouvi dizer ao luar  
Com trinados na garganta  
Quem canta seu mal espanta  
E pus-me então a cantar.

As minhas canções vermelhas,  
Rimá-las-ei com martírios  
Ao ritmo das abelhas  
Nas folhas roxas dos lírios.

Tu és do amor a estrela  
Cujo brilho me seduz  
Que me abrasa e não me aquece  
Que me cega e me dá luz.

És a alma do meu canto  
Gemendo na viração  
Estrofes de enlevo tanto  
Só as tem o coração.

Meu coração é quadrante  
Quadrante do meu desejo  
Nos dias em que te vejo  
Não marca mais que um instante.

Ao lançar dos olhos meus  
A rede dos meus desejos  
No lago dos lábios teus  
Eu trago-a cheia de beijos!

O meu amor coitadinho  
De repente adoeceu  
(Juntaram-se) os meus cuidados  
[...] viver morreu.

Deitei-me à beira do rio  
Para as águas ver correr  
E morrera nos meus olhos  
Para mais penas não ter.

## FADO SERENATA

À Ex.<sup>ma</sup> S<sup>ra</sup>. D. Isaura e Araújo Pimenta da Fonseca.

Música de Augusto Hilario.

143

*Andante*

*p*

*Se o piano 8<sup>a</sup> alta*

Fo - ge lua en-ver - go -

nha - - da, re-ti - ra - te lá do ceu; Que o o - lhar da mi-nha ama - da tem mais

bri - lho do que o teu, Tem *dolce* o bri-lho das es - trel-las, E o ful-gor dos ar - re -

bo - es; Quem me de-ra com dois bei - jos a - pa - gar tão lin-dos so - es.

Foge, lua envergonhada,  
Retira-te lá do ceu;  
Que o olhar da minha amada  
Tem mais brilho do que o teu.

Tem o brilho das estrelas,  
O fulgor dos arreboes;  
Quem me dera com dois beijos  
Apagar tão lindos soes.

Não ha saphiras mais bellas  
Na grande concha dos ceus;  
Pois se Deus quiz ter estrelas,  
Roubou-as dos olhos teus.

Ave Marias são beijos,  
Padre-Nossos são abraços;  
Rosario dos meus desejos,  
A cruz é abrires-me os braços.

Eu queria ser como a hera  
Pela parede a subir,  
Para chegar á janella  
Do teu quarto de dormir.

Tuas mãos são branca neve,  
Teus dedos são lindas flôres;  
Teus braços cadeias d'ouro,  
Laços de prender amores.

Anda o luar prateando  
Os ribeiros palradores;  
O ar é quente, a seara  
E' como um ninho d'amores.

Olhos verdes côr d'esp'rança,  
Inconstantes, côr do mar;  
Quem tem amor é creança,  
Sou creança por te amar.

Um canto ao vento flutua,  
Começa a aurora a cantar:  
Oh noite, vae-te deitar,  
Rasga o pandeiro da lua.

Figura 19 Fado Serenata in Neves (1893)



# FADO SERENATA

## DO

# Hylario

Dedicado às DAMAS PORTUGUEZAS  
Cotimbra 1894

Musica de AUGUSTO HYLARIO  
(Estudante de Medicina)

VÓZ

PIANO.

*p* *f* *pp* *p*

*Fim* *Ou* *Fim*

vi di-zer ao 'Lu-ar..... Com tri-na-dos na gar-gan-ta: Quem

Figura 20 Fado Serenata (p. 1): publicação Casa Neuparth & Cª (1894)



can -- ta seu mal es -- pan -- ta E puz-me en -- tão a can -- tar..... As

mi -- nhas can -- ções ver -- me -- lhas Ri -- mal as hei com mar -- ty -- rios Ao .

ry -- timo das a -- be -- lhas Nas fo lhas ro -- xas dos li -- rios.

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Figura 21 Fado Serenata (p. 2): publicação Casa Neuparth & Cª (1894)

# Fado Serenata do Hilário

Augusto Hilário  
Vários

Musical score for "Fado Serenata do Hilário" by Augusto Hilário. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five staves of music with Portuguese lyrics underneath. The tempo is marked as 70. The lyrics are: "Ou vi di zer ao lu ar Com tri na dos na gar gan ta Quem can ta seu mal es pan ta E pus - me'en tão a can tar As mi nhas can ções ver me lhas Ri ma - las - ei com mar tí rios Ao ri t mo das a be lhas Nas fo lhas ro xas dos lí rios."

70

Ou vi di zer ao lu ar Com

3

tri na dos na gar gan ta Quem can ta seu mal es

6

pan ta E pus - me'en tão a can tar As mi nhas can ções ver

10

me lhas Ri ma - las - ei com mar tí rios Ao ri t mo das a

14

be lhas Nas fo lhas ro xas dos lí rios.

## FADO HILÁRIO

Música: Augusto Hilário da Costa Alves

Letra: Augusto Hilário da Costa Alves (Versão António Menano)

A minha capa velhinha  
É da cor da noite escura  
Nela quero amortilhar-me  
Quando for p'rá sepultura.

A minha capa ondulante  
Feita de negro tecido  
Não é capa de estudante  
É mortalha de um vencido.

Eu quero que o meu caixão  
Tenha uma forma bizarra  
A forma dum coração  
A forma duma guitarra.

O *Fado Hilário*, ""batismo de fogo" dos trovadores do Mondego, aqueles que desejam seguir no encalço dos Menanos, Bettencourts, Góis, Paradelas, Junots e tantos outros..." (Freitas, 1972: 106), é uma composição híbrida, resultante da junção do *Fado Serenata* com o *Último Fado*, que virá a ser conhecida já depois da morte de Augusto Hilário ainda com o nome de *Fado Hilário Moderno*. Segundo a investigação desenvolvida por Anjos de Carvalho, tal como adianta na publicação *Evocação de Hylário na Coimbra do seu Tempo* (1998), teria sido Manassés de Lacerda o responsável pela junção. Ainda segundo Anjos de Carvalho, esta opinião foi partilhada por Divaldo Freitas que, tudo indica, teria fundamento no facto de o tema ter sido editado pela Casa Arthur Barbedo, do Porto, na 2ª série da colecção *Fados e Canções Portuguezas Cantadas por Manassés de Lacerda, para Cylindros e Discos de Machinas Fallantes* (1905-1906)<sup>1</sup>, se apresentar com a inclusão dos *Ais* sustentados que viriam a ser a marca do chamado estilo Manassés, e gravado pelo próprio entre 1904 e 1905, no Porto, com acompanhamento de piano e edição da Companhia Francesa Gramophone (Gramophone, 62.384, 78 rpm). O tenor grava ainda nesta altura, também no Porto, para a Beka Grand-Record, disco 7373.

---

<sup>1</sup> Esta colecção, constituída por três séries, viria a ser reeditada, em 1914, pela Casa Moreira de Sá no Porto. A última edição conhecida, 1960, é da Casa Sassetti.

Da impossibilidade de ter sido Hilário o autor da construção deste *Fado Hilário Moderno*, depreende-se a conclusão possível na nota de César da Neves, já citada na referência ao *Fado Serenata*, em que o autor relata a oferta do *Último Fado* por parte do cantor, tendo ele manifestado o desejo de acrescentar algumas variações para a publicação. Tal não viria a acontecer dada a morte de Hilário em 3 de Abril de 1896, ficando inclusive o seu *Último Fado*, pelo que se conhece, sem as desejadas variações. Acresce ainda o facto de o tema não constar no III volume (1898) do *Cancioneiro* de Neves, nem tão pouco ser referenciado na *História do Fado* (1903) de Pinto de Carvalho ou em *A Triste Canção do Sul* (1904) de Alberto Pimentel. A versão que chegou até hoje, com o nome de *Fado Hilário*, é resultado de algumas alterações e toma forma definitiva pelos anos 1920, sendo a sua primeira gravação conhecida com data de 1928, por António Menano, em Lisboa, para a Odeon (A 136.808) com o nome de *Fado do Hilário*.



Figura 22 Fado Hilário: registo fonográfico de António Menano (1928)

A inclusão do *Fado Hilário* nos temas ilustrativos do século XIX entende-se aqui pertinente, não porque haja a certeza da génese da sua construção ainda nesse século, mas sim pelo facto de ser resultado de duas composições aí conhecidas. Pode perfeitamente entender-se o *Fado Hilário Moderno* como a marca de transição entre séculos e estilos.

Como todas as mitificações de ídolo, Hilário<sup>1</sup>, à semelhança de uma Maria Severa no Fado de Lisboa ou de um Carlos Gardel no Tango argentino, será a referência absoluta da canção em Coimbra e, entenda-se ou não o estereótipo, o *Fado Hilário*, um apócrifo, a "marca de água" que até hoje resiste como evidência da construção de um modelo. Assim se entende a quantidade de gravações até hoje conhecidas deste tema, das quais, como exemplo, se apresenta a referência de algumas, para além das já citadas, nas vozes de:

Manuel Pedro dos Santos (Baihano): Zon-O-Phone, 10.038 (ca. 1902).<sup>2</sup>

Avelino Baptista: Simplex, 9052 (1906).

António M. S. Almeida Cruz: Columbia, B 92 (ca. 1906).

Eugénio de Noronha: Fidelio-Record, F 3520 (ca. 1911).

Adelina Fernandes: Columbia, J 608 (1926).

Amália Rodrigues: (Columbia 1953) Remasterização, CNM 208CD (2008).

Luiz Goes: Philips, 430 702 PE (1957).

Maria Teresa de Noronha: (V.C. 1966) Remasterização, IPV 1394 2 (2008)

Manuel Branquinho: Orfeu, ATEP 6227 (1967).

Alexandre Herculano: Decca, PEP 1.238 (1968).

Loubet Bravo: FF 30021 (1976).

Tó Nogueira: (Serenata da Queima das Fitas 1983) Por Ti Fraternidade, CD (s.d.).

Valdemar Vigário: Vidisco, 11.80.1304 (1991).

José Paulo: Edisco, 25 (1994).

Camacho Vieira: Discossete, 1014 DDD - 2 (1995).

Delfim Lemos: DCD 1024 (1997).

---

<sup>1</sup> Como importa para a imagem romântica da canção coimbrã, próxima do *bel-canto* e da imagem performativa dos grandes tenores, Hilário tem sido invariavelmente apodado de primeiro tenor quando, na verdade, era um barítono.

<sup>2</sup> Manuel Pedro dos Santos, conhecido por o Baihano, foi o primeiro cantor a profissionalizar-se no Brasil, atingindo grande prestígio principalmente com a primeira gravação de um samba, *Pelo Telefone*, em 1917, pela Edison. Esta editora publica o seu primeiro catálogo comercial, em 1903, cuja listagem é iniciada exatamente por Bahiano, considerado um especialista em modinhas e lundus. A consulta do referido catálogo não foi possível, mas a informação de Anjos de Carvalho garante a existência do registo que se indica e que demonstra o conhecimento do *Fado Hilário* já no princípio do século XX.

Abel João: Aeminium Records, AE 009 (2006).

João Farinha: p-a, 33808 (2008).

Nuno Silva: p-a, 39109 (2009).

São ainda de salientar as versões instrumentais, principalmente a de Artur Paredes que, acompanhado por Afonso de Sousa como segundo guitarra e Guilherme Barbosa em viola de cordas de aço, constitui uma das obras de referência do repertório guitarrístico em Coimbra. Paredes grava em 1927 para a His Master's Voice EQ 37 B4698 (78 rpm). António Portugal (Coimbra Quintet), acompanhado por Jorge Godinho em guitarra e Manuel Pepe e Paulo Alão em viola, grava a versão de Paredes, em 1959, no EP *Guitarradas de Coimbra: António Portugal e Jorge Godinho* pela Parlophone, LMEP 1027. É ainda interessante registar a gravação de variações (1ª e 2ª partes) sobre o *Fado Hilário*, em 1928, por Francisco Benetó, com violino e piano, pela Columbia, 8115.<sup>1</sup>

As reproduções que se apresentam correspondem, respectivamente, ao *Último Fado* (Neves, 1895: 102) e ao *Fado Hilário Moderno*. O *Último Fado* inclui-se no sentido de possibilitar a visualização da sua ligação com o anteriormente apresentado *Fado Serenata*, ambos das publicações de Neves, e assim se perceber o resultado da fusão que dará origem ao *Fado Hilário Moderno*, cuja cópia apresentada é a que consta em Carvalho (1998) e que é referenciada como pertencendo à 2ª Série da colecção *Fados e Canções Portuguezas cantadas por Manassés de Lacerda, para cylindros e discos de machinas fallantes*, publicada pela Casa Arthur Barbedo ca. 1907.

A transcrição final, do que hoje se conhece como Fado Hilário, cuja letra é a que se pode ver no início da entrada, corresponde à gravação de António Menano feita em Lisboa, em 1928, para a Odeon, A 136.808, com o nome de *Fado do Hilário*<sup>2</sup>. Esta gravação pode ainda encontrar-se, pelo mesmo cantor, no álbum *Fados de Coimbra: António Menano*, editado em Lisboa, em 1985, pela Valentim de Carvalho com a referência: EMI-VC 2605983, em CD pela Heritage, HT CD 31 (1995), pela Tradisom, TRAD 012 (1995) e pela Valentim de Carvalho no CD *António Menano: Fados*, editado em Lisboa com a referência EMI-VC 7243 8 34618 2 0 (1995).

António Menano, estudante de Medicina da Universidade de Coimbra e irmão do guitarrista Francisco Menano, nasceu em Fornos de Algodres em 5 de Maio de 1895 e

---

<sup>1</sup> Estes dados têm origem em informações de Anjos de Carvalho e António Nunes que referem Benetó (1877-1945) como tendo sido professor de violino em Coimbra.

<sup>2</sup> CD anexo faixa nº 3

faleceu em Lisboa em 11 de Setembro de 1969 (Carvas, 2010: 765). No universo da música coimbrã transformou-se numa importante referência através de um estilo performativo vincadamente lírico, valorizado por uma voz de tenor apoiada em interpretações muito livres e contrastantes dinamicamente, tendo gravado um relevante conjunto de temas que se constituem hoje como modelo clássico para os novos cantores.



## O ULTIMO FADO

## SERENATA

À Ex.<sup>ma</sup> Srr.<sup>a</sup> D. Maria Sebastiana de Queiroz Barros Teixeira.

De Augusto Hilario.

115

*Andante espressivo* *f* *O piano con 8<sup>a</sup>* *p*

Se-nho-ras, ve-nho de lon-ge ve-nho de ao pé do lu-

ar; Se-nho-ras, ve-nho de lon-ge, ve-nho de ao pé do lu-ar; ve-

nho pe-dir-vos a es-mo-la, a es-mo-la do vos-so o-lhar; ve-nho pe-dir-vos a es-

mó-la, a es-mo-la do vos-so o-lhar. *dolce* O meu ar-ra-bil a-ma-do, é o

meu bor-dão de ro-mei-ro; o meu ar-ra-bil a-ma-do, é o meu bordão de ro-

Figura 23 O Último Fado (p. 1) in Neves (1895)





A' porta do Infinito,  
A traços largos, profundos,  
A mão de Deus tinha escripto:  
Os teus olhos são dois mundos.

Ouvi dizer ao Luar  
Com trinados na garganta:  
— *Quem canta seu mal espanta...*  
E puz-me então a cantar.

N'esse teu labio vermelho  
Ha risos do sol d'agosto:  
A Alvorada é um espelho,  
Onde se mira o teu rosto.

O mar também tem amante,  
O mar também tem mulher,  
E' casado com a areia,  
Dá-lhe beijos quando quer.

As minhas canções vermelhas  
Rimal-as-hei com martyrios  
Ao rythmo das abelhas  
Nas folhas roxas dos lirios.

A Lua, onde os olhos fito,  
A face em nuvens recata,  
Como lagrima de prata  
Na palpebra do Infinito...

A minha capa velhinha  
Tem a côr da noite escura;  
Não a quero por mortalha  
Quando fôr p'ra sepultura.

E no Paiz das Chimeras  
Mil vozes d'anjos dispersos,  
A musica das epheras,  
Hão de cantar-te os meus Versos.

As vezes, quando indeciso  
Me curvo p'ra o teu olhar.  
Vem n'uma lagrima um riso:  
— Raio de sol sobre o Mar!

Eu quero que o meu caixão  
Tenha uma fôrma bizarra,  
A fôrma de um coração,  
A fôrma d'uma guitarra.

Mas é tão fria a luz calma  
Do teu olhar... que flagello!  
Se a tua Alma é um mar de gelo  
E o olhar é o espelho da alma...

E passo a vida tristonho  
A cantar, por não saber  
Se a Vida está só no Sonho  
E a Realidade em morrer...

Guitarra, minha guitarra,  
Solt a teus ais, minhas queixas,  
E's tu a única amante  
Que por outro me não deixas!

Serve-te a madeixa negra  
De moldura ao rosto franco,  
Como se uma toutinegra  
Pousasse n'um lirio branco.

Pequenas da minha terra,  
Dou-vos Canções; dae-me Beijos!  
A quem sua Alma descerra,  
Vae-se-lhe a Alma em desejos!

Vae alta a lua, vae alta,  
Brilha nos céus, branca lua;  
Vem tu vel-a, minha amada,  
Illuminando esta rua.

E as minhas quadras singelas,  
Feitas de crenças e anhelos,  
São pequeninas estrellas  
Que atiro p'ra os teus cabellos.

Tenho já secca a garganta:  
E como é que isto é, não sei!  
— *Quem canta seu mal espanta...*  
Puz-me a cantar... e chorei!

Quando, nas férias de 1895, Hylario se hospedou em uma dependencia do escriptorio da nossa Empresa, offerrecu-nos esta composição dizendo nos que era o seu *ultimo fado*, mas que tencionava addicionar-lhe algumas variações; e que reservassemos a publicação para quando elle as tivesse composto definitivamente. A morte acaba de surprehender este sympathico academico, que se tornou celebre em todo o paiz pelos seus fados, dos quaes é este o terceiro e ultimo que publicamos, sem ter podido recolher as variações promettidas. Augusto Hylario Costa Alves, terceirannista da Universidade e aspirante a medico naval, falleceu em Vizeu, em casa de sua familia onde tinha ido passar as férias da Paschoa do presente anno de 1896.

As ultimas doze estrophes são do academico Fausto Guedes Teixeira.

Figura 24 O Último Fado (p. 2) in Neves (1895)



## Fado Hylario Moderno

Eu que-ro q'ô meu cai.xã.....o Te-nhu ma for-ma bi-

sar-ra..... Eu que-ro q'ô meu cai.xã.....o Te-nhu ma for-ma bi-sar-ra..... A

for-ma dum co-ra-çã-o..... A for-ma du-ma gui-tar.....ra A for-ma dum co-ra-

çã-o Ai!..... A for-ma du-ma gui-tar.....ra A mi-nha ca-pa ve-lhi-nha..... Tem

a e-ôr da noit'es-ou-ra..... A mi-nha ca-pa ve-lhi-nha Ai!..... Tem a e-ôr da noit'es-

ou-ra..... Hei-de nel-l'a mor-ta-lha-m'Ai!..... Quan-do for pra-se-pul-tu-ra Hei-

de nel-l'a mor-ta-lha-m'Ai!..... Quan-do for pra-se-pul-tu-r'Ai!..... El' ha-de con-tar-sos

Figura 25 Fado Hilário Moderno (p. 1): reprodução da publicação da Casa Arthur Barbedo (ca. 1907)

ver...mes...já que não posso fal...lar... Ela ha de contar aos ver...mes...já

que não posso fal...lar... Se gre...dos lo...a...ri...sa...dos... Da minh'al...mã dormi

lar... Se gre...dos lo...a...ri...sa...dos... Da minh'al...mã dormi lar...

### FADO HYLARIO MODERNO

Eu quero que o meu caixão  
Tenha uma forma bizarra,  
A forma d'um coração,  
A forma d'uma guitarra.

A minha capa velhinha,  
Tem a cor da noite escura,  
Hoi-de n'ella amortalhar-me  
Quando fór p'ra a sepultura.

Ella ha de contar aos vermes  
Já que não posso fallar  
Segredos luzarizados  
Da minh'alma a dormir.

Figura 26 Fado Hilário Moderno (p. 2): reprodução da publicação da Casa Arthur Barbedo (ca. 1907)

# Fado Hilário

Augusto Hilário  
Augusto Hilário

$\text{♩} = 80$

A mi nha ca pa ve lhi nha É da cor da noi te'es

cu ra ra A cu ra Ne la que ro'a mor ta lhar - me Quan

do for p'ra se pul tu ra Ne la que ro'a mor ta lhar - me'(Ai) Quan

do for p'ra se pul tu ra A mi nha ca pa'on du lan te'(Ai) Fei

ta de ne gro te ci do A ci do Não é ca pa de'es tu

dan te'(Ai) É mor ta lha dum ven ci do (Ai) Eu que ro que'o meu cai

xão Te nha'u ma for ma bi zar ra Eu zar ra A

for ma dum co ra ção (Ai) A for ma du ma gui tar ra A tar ra.

## **FADO MARIA (VULGO FADO MANASSÉS)**

Música: Manassés de Lacerda

Letra: Vários

Maria, tu és na terra  
O que os anjos no céu são  
Se tu morresses, Maria  
Morria o meu coração.

Dizem que o mar, no seu leito  
Tem grande profundidade  
Mas é mais funda a saudade  
Que eu trago dentro do peito.

A rosa, para ser rosa  
Deve ser de Alexandria  
A dama, para ser dama  
Deve chamar-se Maria.

Fui ao jardim das flores  
Para alívio da minha dor  
Encontrei o teu retrato  
Na mais brilhante flor.

És linda, Maria, és linda,  
És linda, mulher formosa  
Tens o brilho duma estrela  
O aroma duma rosa.

Rosa branca, toma cor  
Não sejas tão desmaiada,  
Que dizem as outras rosas,  
Rosa branca não é nada.

Maria, tu és um anjo  
E eu por anjo te venero  
Se te chego a lograr  
Nada do mundo mais quero.

Quando eu morrer um dia  
Quero ter por mausoléu  
Um teu sorriso, Maria  
Por mortalha um beijo teu.

A letra apresentada corresponde à publicada na 1ª série de *Fados e Canções Portuguezas cantadas por Manassés de Lacerda para cylindros e discos de machinas fallantes*, editada pela Casa Arthur Barbedo, ca. de 1905. A colecção completa, compreendendo três séries de 10 composições cada, foi editada entre 1905-1906. O mesmo conjunto, em 1914, viria a ser reeditado pela casa Moreira de Sá, também do Porto, não se encontrando qualquer indicação quanto a autores, quer das músicas, quer das letras. Embora se não conheça exactamente a autoria das várias quadras, a última é contudo identificada como pertencendo à *Canção do Estudo*, composição da Récita dos Quintanistas de 1896-1897, da autoria de António Pinto de Albuquerque Strokler.

Manassés de Lacerda, de nome completo Manassés Ferreira de Lacerda Botelho, nasceu em Sabrosa a 6 de Janeiro de 1885, tendo falecido no Rio de Janeiro a 18 de Maio de 1962 (Roxo, 2010: 680-681). Apesar da marca deixada na expressão musical académica coimbrã, Manassés nunca chegou a frequentar a Universidade, fazendo assim parte do importante grupo de *futricas* que, durante a primeira metade do século XX, grande contributo deram para a caracterização da CC (Freitas, 1972:115). Caracterizando-se por uma prática expressiva de forte intensidade vocal, Manassés cultivou um estilo que viria a tomar o seu nome e que se definia pela suspensão das notas mais agudas, dentro do virtuosismo associado ao *bel canto*, suspensão essa por regra apoiada na sílaba *Ai*.

O *Fado Maria*, também chamado *Fado Manassés* em referência ao autor, tem, na sua origem, o decalque melódico do anterior *Fado Estoril* ou *Fado Monte Estoril*, de Reinaldo Varela, gravado pelo mesmo em 1911 para a Homokord, 9206. As semelhanças são principalmente detectáveis nas versões de Lucas Junot (*Fecha os olhos de mansinho*) e de António Menano (*Trago comigo um pecado*). O *Fado Estoril* é gravado sensivelmente na mesma época (ca. 1908-1911) por Avelino Baptista, embora com melodia diferente, para a Odeon, 43075. Em 1928, também com versão diferente melódica e poeticamente, grava Madalena de Melo com acompanhamento de Armandinho à guitarra e Georgino de Sousa à viola, para a His Master's Voice, EQ 188. Em João do Rio encontra-se o registo de um *Fado Mont'Estoril* que, por falta de partitura, se não pode precisar a sua ligação com qualquer dos citados (1909: 89-90).

Das várias versões de *Fado Maria* refira-se a de Lucas Junot gravada em Londres, em 1927, para a Columbia (8102-P193), com outra letra e sob o título *Um Fado de Coimbra*, cujo texto poético viria a ser aproveitado por Machado Soares para o *Fado do Estudante*<sup>1</sup>:

Fecha os olhos de mansinho  
Não os abras para ver  
Que a vida de olhos fechados  
Custa menos a viver.

Os teus olhos são tão puros  
Que me lembram, nem sei bem  
Se a mãe de Nosso Senhor  
Se a minha mãe, que Deus tem.

São ainda de mencionar as gravações de Manassés de Lacerda ca. de 1905, no Porto, para a Zon-O-Phone (X-52063), Eugénio de Noronha, em Lisboa, ca. de 1915 para a Odeon (136.113), Felisberto Ferreirinha, em Lisboa, ca. de 1927 para a Parlophone (B33503), Manuel Homem Cristo, também em Lisboa, ca. 1929 para a Polydor (42143), e Augusto Lopes, no Rio de Janeiro, em 1929 para a Parlophone (12.903). Usando o título *Fado Manassés*, António Menano gravou em Paris, em 1927 para a Odeon (LA 187.500), acompanhado pelos *futricas* Flávio Rodrigues da Silva na guitarra e Augusto Louro na viola, e em Berlim, em 1928, também para a Odeon (LA 187.800), acompanhado por João Fernandes em guitarra de Lisboa e Mário Marques em viola. A letra (tradicional) que corresponde à gravação de Menano é a que se reproduz, referindo-se ao registo de Paris. Em Berlim é alterado o primeiro verso da segunda quadra (*Ter saudades não as merece*), desaparecendo-lhe a primeira palavra (*Ter*), o que se entende mais coerente na ligação melódica:

Trago comigo um pecado  
Que eu não mais esquecerei  
De à minha mãe ter roubado  
O grande amor que te dei.

---

<sup>1</sup> O *Fado do Estudante* foi gravado pela primeira vez em 1957, em Madrid, cantado por Luiz Goes integrado no Coimbra Quintet, para a Philips no EP *Serenata de Coimbra 2* (430 703 PE). Esta gravação tinha inicialmente sido planeada para ter a voz de Machado Soares, que, por motivos pouco esclarecidos, se não pôde deslocar a Madrid.

Ter saudades não as merece  
Toda a gente que as inspira  
Ter saudades de quem esquece  
É ter crença na mentira.

Ainda com o título de *Fado Manassés* registam-se as seguintes gravações em CD:

Alfredo Correia: EMI-VC, 0777 7 99608 2 7 (1992).

Janita Salomé: Movieplay, MP 13.001 (1993).

António Menano: Heritage, HT CD 31 (1995); Tradisom, TRAD 012 (1995);  
Valentim de Carvalho, EMI-VC 7243 8 36445 2 0 (1995).

José Manuel dos Santos: Ofir, DSA-CD-401 (1997).

Nuno Silva: p-a, 20803 (2003); p-a, 33808 (2008).

Cristina Cruz: Aeminium Records, AE 016 (2006).

João Farinha: fado ao centro (2011).

A cópia da partitura que se apresenta pertence à publicação da 1ª série de *Fados e Canções Portuguezas cantadas por Manassés de Lacerda para cylindros e discos de machinas fallantes*, editada pela Casa Arthur Barbedo, ca. de 1905. A transcrição efectuada reproduz a parte vocal da já referida gravação de Manassés de Lacerda para a Zon-O-Phone (X-52063)<sup>1</sup>, realizada ca. de 1905, no Porto, apenas com acompanhamento de piano. As quadras gravadas por Manassés correspondem às duas primeiras apresentadas na edição da Casa Barbedo:

Maria tu és na terra  
O que os anjos no céu são  
Se tu morresses Maria  
Morria o meu coração.

Dizem que o mar no seu leito  
Tem grande profundidade  
Mas é mais funda a saudade  
Que eu trago dentro do peito.

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 4



## FADO MARIA

Ma... ri... a... tu... és... na.

ter... ra O g'os an... jos no ceu são... Ma... ri... a tu és na

ter... ra O qos an... jos no ceu são... Se tu mor... res... ses Ma...

ri... a Mor... ria o... meu co... ra... ção... Se tu mor... res... ses Ma...

ri... a Mor... ria o meu co... ra... ção...

1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

## FADO MARIA

Maria tu és na terra,  
O que os anjos no céu são,  
Se tu morresses Maria,  
Morria o meu coração.

Dizem que o mar no seu leito  
Tem grande profundidade,  
Mas é mais funda a saudade  
Que eu trago dentro do peito

A rosa para ser rosa,  
Deve ser d'Alexandria,  
A dama para ser dama  
Deve-se chamar Maria.

Fui ao jardim às flores,  
Pra allivio da minha dôr,  
Eucontrei o teu retrato,  
Na mais brilhante flôr.

E's linda Maria, és linda,  
E's linda mulher formosa,  
Tens o brilho d'uma estrella,  
O aroma d'uma rosa.

Rosa branca toma côr,  
Não sejas tão desmaiada,  
Que dizem as outras rosas,  
Rosa branca não é nada.

Maria tu és um anjo,  
E eu por anjo te venero,  
Se te chego a lograr,  
Nada do mundo mais quero.

Quando eu morrer um dia,  
Quero ter por mausoléu,  
Um teu sorriso Maria,  
Por mortalha um beijo teu.

Figura 27 Fado Maria [Fado Manassés]: reprodução da publicação da Casa Arthur Barbedo (ca. de 1905)

# Fado Maria

Manassés de Lacerda Ferreira Botelho  
Anónimos

$\text{♩} = 90$

Ma ri a tu és na ter ra O

que'os an jos no céu são Ma ri a tu és na

ter ra (Ai) O que'os an jos no céu são Se

tu mor res ses Ma ri a Mor ri a'o meu co ra

ção Se tu mor res ses Ma

ri a (Ai) Mor ri a'o meu co ra ção.

## FADO DAS TRÊS HORAS (CANÇÃO DA NOITE)

Música: Reinaldo Varela

Letra: Bráulio Caldas

Murmura, rio, murmura  
É doce o teu murmurar  
Que tristeza, que ternura  
Tu tens no teu soluçar.

Pela calada da noite  
Enquanto não surge a aurora  
Qu'esta minh'alma se afoite  
Suspira, guitarra, chora!

Voga, barco, mansamente  
Pelas águas prateadas  
Leva este canto dolente  
Aos peitos das namoradas!

Cada nota tão sentida  
Que a minha guitarra envia  
É uma canção dolorida  
D'amor e melancolia.

E estas canções eu trago-as  
Presas nas asas da brisa  
Para espalhar sobre as águas  
Enquanto o barco desliza!...

O *Fado das Três Horas*, ou *Canção da Noite*, vem a tomar este título pelo facto de, segundo Pinto de Carvalho, o autor da poesia, de nome completo Bráulio Lauro Pereira da Silva Caldas, então estudante de Direito na Universidade de Coimbra, o ter improvisado, em 1887, numa noite de serenata no rio Vizela (Carvalho, 1982:274). As quadras transcritas são as que correspondem ao original e que acompanham igualmente a versão de César das Neves, com o título de *Canção da Noite* (Neves, 1893: 208), e a publicação *12 Cantos Populares 12 Fados para Piano* da 2ª Série 4ª Ed. da Casa Eduardo da Fonseca no Porto ca. 1910, que adiante se reproduzem ambas com acompanhamento de piano, verificando-se nas duas transcrições apenas uma ligeira alteração num dos desenhos rítmicos em que Neves usa o padrão colcheia-duas

semicolcheias ou colcheia-semicolcheia com ponto-fusa, e o transcritor da Casa Fonseca semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

O Fado é gravado pela primeira vez pelo compositor (1904), apenas com as quatro primeiras quadras e sob o título de *Fado das Três Horas* para a Gramophone, em disco de uma só face (G.C. - 62921), vindo a ser feita uma segunda gravação, em 1911, para a Homokord em disco de 78 rpm (9232).

Classificado por César das Neves como Serenata, este Fado virá a ter adaptada uma outra letra, duas quadras de Guerra Junqueiro extraídas da já referida obra *A Morte de D. João* (p. 56 e 92), cuja prática interpretativa, influenciada pelo estilo Manassés, lhe introduzirá a sílaba *Ai* nas notas agudas suspendidas. Esta versão foi gravada em 1928 por António Menano, em Lisboa, editada pela Odeon (136.820), vindo a constituir-se como a versão mais conhecida e reproduzida, e de interpretação substancialmente superior ao original de Varela no contexto do género. As quadras são as seguintes, constando respectivamente das páginas 56 e 92 da obra de Guerra Junqueiro:

Passei-te rente ao mirante  
E dei de cara contigo  
E tu lançaste ao mendigo  
O teu olhar - um diamante...

A lua, pastor bendito  
Com seu rebanho de estrelas  
Vai vendo se alguma delas  
Se perde pelo infinito (1874: 56-92).

Na opinião de Anjos de Carvalho, o *Fado das Três Horas* não chega a Coimbra com as gravações de Menano, mas sim bastante tempo antes na sua versão original. O investigador adianta que teria eventualmente sido levado pelo próprio autor da letra, Bráulio Caldas, ou muito provavelmente pelo compositor que, tanto pela abundante produção discográfica realizada entre 1904 e 1912, como pela presença regular nos auditórios da cidade, o poderia ter feito chegar.

A já referida gravação de António Menano é a que serviu de suporte à transcrição apresentada no seguimento das partituras reproduzidas<sup>1</sup>. A base melódica e

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 5

rítmica, assim como a tonalidade, são, como é observável, muito próximas das edições. A gravação do cantor viria a ser reproduzida em 1986, em vinil, pela EMI-VC (2612281) no Vol. II do *Álbum de Fados de Coimbra*, e em 1995, também pela Valentim de Carvalho, no CD *António Menano - Fados Vol. II* (7243 8 36445 2 0).

Do Fado das Três Horas são ainda de referir os seguintes registos:

José Horácio Miranda: Espacial, 3200097 (1995).

Janita Salomé: Edisom, 606576 (1990).

Remasterização, Movieplay, MOV 30.487 A/B (2003).

Patrick Mendes: Quinteto de Coimbra/Casa de Fados (2001).

## FADO „DAS TRÊS HORAS.“

R. VARELLA.

Andante.

Musical score for "Fado das Três Horas" by R. Varella. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked "Andante". It consists of four systems of piano accompaniment and vocal melody. The lyrics are in Portuguese and describe a melancholic scene of a boat on the water at night.

Pela calada da noite,  
Enquanto não surge a aurora, } *Sis*  
Quêsta minha alma se affeita,  
Suspira, guitarra, chora! } *Sis*  
Vega, barco, mansueto,  
Peixes águas prateadas, } *Sis*  
Leva este canto dolente,  
Aos patos das namoradas! } *Sis*

Cada nota tão sentida;  
Que a minha guitarra ouviu. } *Sis*  
É uma canção dolorida,  
D'amor e melancolia. } *Sis*  
E estas canções se frago-as  
Presas nas azas da brisa, } *Sis*  
Para espalhar sobre as águas,  
Enquanto o barco desliza!... } *Sis*

Figura 28 Fado das Três Horas: reprodução da publicação da Casa Eduardo da Fonseca (ca. 1910)



## CANÇÃO DA NOITE

SERENATA

À Ex.<sup>ma</sup> Sur.<sup>a</sup> D. Miquelina Guimarães.Música de Reynaldo Varella.  
Letra de Bráulio Caldas.

106

*Andante*

*f* *p*

Mur- mu - ra ri - o mur- mu - - ra, é

do - ce o teu mur-mu- rar, mur- mu - ra ri - o mur- mu - - ra, é

do-ce o teu mur-mu- rar, que tris - te-za que ter- nu - ra tu tens no teu so-lu-

çar; Que tris - te-za que ter- nu - ra tu tens no teu so-lu- çar.

Murmura, rio, murmura,  
E' doce o teu murmurar;  
Que tristeza, que ternura,  
Tu tens no teu soluçar!

Voga, barco, mansamente,  
Pelas aguas prateadas,  
Leva este canto dolente,  
Aos peitos das namoradas!

E estas canções eu trago-as  
Prezas nas azas da briza,  
Para espalhar sobre as aguas,  
Em quanto o barco desliza!...

Pela calada da noite,  
Em quanto não surge a aurora,  
Qu'esta minh'alma se affoite,  
Suspira, guitarra, chora!

Cada nota tão sentida,  
Que a minha guitarra envia,  
E' uma canção dolorida,  
D'amor e melancholia.

Esta serenata é vulgarmente conhecida  
pela denominação de *Fado das três horas*,  
nome com que seu auctor primeiro a ba-  
ptizara por ser aquella hora da noite que  
elle a improvisou. E' a musica, d'este ge-  
nero, de mais actualidade.

Figura 29 Fado das Três Horas [Canção da Noite] in Neves (1893)

# Fado das Três Horas

Reinaldo Varela  
Guerra Junqueiro

$\text{♩} = 60$

Pas sei - te ren te'ao mi ran te (Ai) E

dei de ca ra con ti go Pas ti go E

tu lan ças te'ao men di go O teu o lhar um dia

man te E tu lan ças te'ao men

di go O teu o lhar um dia man te.

*rallentando*



#### 4.4 1º MODERNISMO/MODERNISMO PRESENCISTA (1920 – 1930)

Os anos em que decorre este período, e as particularidades de que se reveste, viriam a designar o que se chama vulgarmente “Primeira Geração d’Oiro”<sup>1</sup>, marcada sobretudo pelos cantores/autores/compositores António Menano (1895-1969), licenciado em Medicina, Edmundo Bettencourt (1899-1973), matriculado em 1918 na Faculdade de Direito, curso que não chegou a terminar, Lucas Junot (1902-1968), licenciado em Ciências Matemáticas<sup>2</sup>, José Paradela de Oliveira (1904-1970), matriculado em 1924 na Faculdade de Direito tendo vindo a acabar o curso em Lisboa em 1930, e Armando do Carmo Goes (1906-1967), licenciado em Medicina, juntando-se a este grupo o guitarrista Artur Paredes (1899-1980) que, não sendo estudante universitário, foi declaradamente cooptado pela Sociedade Tradicional Académica reconhecendo-se-lhe assim o seu enorme valor no universo da expressão musical coimbrã<sup>3</sup>, e o seu segundo guitarra Afonso de Sousa (1906-1993), licenciado em Direito em 1930, cuja identificação com as principais linhas deste período, o tornarão mais tarde uma importante referência na reflexão sobre as questões de fundo da identificação da CC.

Embora as anteriores referências se reconheçam como núcleo central deste período, são ainda de acrescentar, não com menos relevância, os cantores José Roseiro Boavida (1898-1975), Artur Maria S. M. C. Almeida d’Eça (1902-1958), José Pimenta de Lacerda e Megre (1909-1992), António Batoque (1901-1971), e Francisco Serrano de Sequeira Baptista (1910-1954), também guitarrista e violista, autor e compositor. Enquanto instrumentistas, os guitarristas/compositores Félix Albano de Noronha (1902-1967), que Afonso de Sousa (1986: 43-44) sublinhou como “autêntico cinzelador de harmonias”, Jorge Alcino de Moraes (Xabregas) (1908-2004), com importante destaque

---

<sup>1</sup> Lopes (1982) chama-lhe “Grupo de Oiro”; Lamy (1990), “Época de Ouro”; Sousa (1986), “Década de Oiro”; Cravo (2010), “Primeira Geração de Oiro da Canção de Coimbra”, designação esta que suporta a que se tomou como opção.

<sup>2</sup> Junot, brasileiro, “após terminar o curso de Matemática [1927...] abandona Coimbra, passando por Angola e, posteriormente, regressa definitivamente ao Brasil mas, mesmo com Coimbra longe, vai ter no Brasil um ambiente de aproximação à *alma mater* [...]: as reuniões de antigos estudantes e Associações de Antigos Estudantes de Coimbra em vários locais” (Lopes, 2008: 74-75).

<sup>3</sup> “Posto não chegasse a ingressar na nossa Academia, foi com académicos de sucessivas gerações que sempre conviveu, perfeitamente integrado no ambiente estudantil, como familiar académico sempre considerado [...] Precisamente por tudo isto é justamente considerado uma das glórias do património espiritual académico” (Sousa, 1986: 33-34).

no período que se seguirá, Felisberto Passos (1906-1986), segundo guitarra de Noronha, e ainda Aires de Abreu, Aduzindo da Providência, Francisco Morais e Fernando Pinto Coelho (Sousa, 1986: 45). Dos violistas destaca Afonso de Sousa “o estudante de Medicina Laurénio Tavares, açoriano de nascimento e que deverá ter sido o mais completo manuseador de viola que a Academia produziu, logo evidenciado na Tuna, a que prestou válido contributo de executante e ensaiador de naipe” (*idem*: 46), Guilherme Barbosa, Alexandre Sá Carneiro, Francisco Pinto Coelho, José Oliveira e Monteiro da Rocha Peixoto.

Ainda em Soares, no volume correspondente a 1917-1933, se verifica a entrada de um dos incontornáveis vultos da cultura portuguesa, avesso à exposição pública enquanto intérprete, referido na sequência de uma conferência proferida em 1924 na Associação Cristã: “Recorde-se que neste serão cultural houve uma conferência pelo estudante Vitorino Nemésio que, de resto, foi sempre exímio guitarrista, não obstante fugir a audições públicas” (1985b: 299). Principal viola de acompanhamento de Artur Paredes e compositor intimamente ligado à produção de Bettencourt, foi Mário Faria da Fonseca, compositor que deixou temas como *Olhos Claros* e *Alegria dos Céus*.

Para a excelência performativa deste grupo contribuiu, reconhecidamente, a igual excelência do compositor José Pais de Almeida e Silva (1899-1968), no dizer de Divaldo de Freitas “pessoa brasonada mas duma simplicidade extraordinária [...] possuidor de vastos conhecimentos no campo da música [... sendo] vastíssima a sua produção musical (mais de uma centena), nomeadamente peças destinadas a coros, e canções e fados. São obras-primas, no género, as músicas que compôs para diversos sonetos: do Dr. António de Sousa [...], de António Sardinha, de Fausto José e [...] José Marques da Cruz” (1972: 70-71).

António Menano, indiscutivelmente uma referência da chamada “Primeira Geração d’Oiro”, transporta no entanto consigo contornos estilísticos do período anterior que ainda se farão acentuadamente sentir nas gravações de 1927/28, muito contribuindo para um certo pendor “decadentista” a fraca qualidade dos acompanhamentos instrumentais que, perante uma já solidificada “escola” flaviana e excelência de Paredes, se não compreende. Em relação a estas gravações, nas quais reside a dúvida sobre a presença de Flávio Rodrigues, comenta António Nunes: “A

maioria dos vocalizos parisienses efectuados por António Menano em Maio de 1927 situa-se, sem excepção, no período Ultra-Romântico, e na sua fase mais extremada de decadentismo” (2002b: 21). Contudo, e apesar de estilo que se alternava entre o perfil “fadista” e a imagem construída do serenateiro hilariano, Menano impõe solidez performativa nas interpretações valorizadas pela sua voz de tenor perfeitamente colocada, não passando alheio a valorizações públicas como a de Mário Machado no nº 42 da revista *Rua Larga* de Julho de 1960 (p. 242-245), em que salienta os “*pianíssimos* impressionantes, de rápidas e perfeitas transições”, o classifica como “o estudante da voz d’ouro, da voz divina, da voz rica de tonalidades”, confessando: “Musicava os meus sonetos, as minhas quadras, e os meus versos, sem qualquer valor poético, transformavam-se, na magia do seu canto, radicalmente”.

Dele escreve também, assim, embora numa clara atitude detractora do Fado propriamente dito, Alberto de Serpa no nº 77 (4º Ano) da revista *Ilustração*, de 1 de Março de 1929 (p. 18-19): “António Menano impressionou-me. Eu julgava o fado da baixeza da lama e o fado, dito por êle, era qualquer coisa que chegava às estrêlas: uma canção romântica e sentimental, sim, quási piegas mesmo, mas nada acanalhante. Havia, até, uma réstea de sol naqueles versos de que não se perdia uma sílaba, claros e fortes como o luar dessa noite friorenta e coimbrã”. Da referência à particularidade expressiva dos versos de que se não perdem sílabas, atacados com clareza e intensidade, pode sem exagero inferir-se o que caracterizaria este período, ilustrado na sua melhor forma por Bettencourt. Com uma produção discográfica relevante, aliás transversal a todos os intervenientes neste período, tanto acompanhado pela formação guitarra-viola como ao piano, o cantor transpõe o reconhecimento nacional sendo apreciado em várias partes do mundo com especial relevo no Brasil.

Conhecendo as particularidades expressivas de Menano, e colocando Junot e Serrano Baptista nos extremos deste período, poder-se-á centrar a sua principal caracterização, por um lado em Armando Goes e Paradela de Oliveira, por outro na dupla cantor-guitarrista respectivamente Bettencourt e Paredes.

Lucas Junot, detentor de um timbre particular ligeiramente nasalado mas de expressividade inconfundível, embora Nunes, como cita Lopes (2008: 58), lhe aponte “prolongados e lamentosos Ais de “castrati””, impunha-se pela sua invulgar extensão

vocal, principalmente na zona aguda, transportando no entanto o carácter ultraromântico do período anterior, mal visto pelos pares da posição modernista, e sem preocupação selectiva ao nível do repertório. Contudo, Afonso de Sousa refere que Junot “assumia uma personalidade *sui generis*, mas capaz das mesmas adesões e aplausos dispensados aos seus competidores” (1986: 63).

Serrano Baptista, barítono de interpretação liberta dos exageros anteriores, personalidade musicalmente multifacetada impondo-se tanto como cantor, quanto como guitarrista e compositor, de quem diria Afonso de Sousa (*idem*: 64) ser “senhor de um estilo leve e desenvolto, sem lamechices”, é uma das figuras que “fecha” este período e desenvolve importante acção no seguinte<sup>1</sup>.

Armando Goes, tio de Luiz Goes para quem foi importante referência, “alma de medieval num corpo de mouro, o da voz que nos gela e nos faz mal” como descreveu Alberto de Serpa<sup>2</sup>, compositor inspirado, barítono de colocação bem moldada e estética interpretativa bem patente em *Noite de Luar*<sup>3</sup>, início da aventura soneto e da valorização da viola de acompanhamento enquanto instrumento de primeiro plano, como reforça José Niza: “No seu primeiro disco – antecipando-se cerca de 30 anos a José Afonso – Armando Goes foi exclusivamente acompanhado à viola cantando e gravando *Noite de Luar, Dobadoira e Rezas à Noite*” (1999b: 72).

José Paradela de Oliveira, cantor, autor e compositor, seguramente, depois de Menano, o intérprete que ao tempo mais gravou, era possuidor de uma capacidade vocal de âmbito extenso e seguro nos prolongamentos agudos de finais de frase, como pode ser observável em *O meu Menino é d'Oiro*. Paradela foi, como escreveu Afonso de Sousa, “dos mais libérrimos e dadivosos cantores que pisaram Coimbra, cantando por gosto, comprazendo-se em prodigalizar os méritos com que a natureza o dotara e que lhe assinalaram merecida eleição” (1986: 59). Também do cantor, na revista *Ilustração* já citada, lembra Alberto de Serpa: “Evocando-o, lembro a mais Artista de quantas

---

<sup>1</sup> Relatando um dos saraus em que a Tuna Académica actuou, terminando com fados e guitarradas iniciadas por Artur Paredes, seu filho Carlos, Afonso de Sousa e Marques da Costa, Carminé Nobre adianta: “Depois o Paradela, o Gois e o Serrano Baptista que cantaram admiravelmente os seus lindos fados. Momentos estupendos de evocação. Só Coimbra, podia sentir e compreender aqueles segundos...” (Nobre, 1937: 211).

<sup>2</sup> in nº 77 (4º Ano) da revista *Ilustração*, de 1 de Março de 1929 (p. 18-19).

<sup>3</sup> Composição de José Pais Almeida e Silva e António de Sousa, gravada por Armando Goes em 1928 para a His Mastre's Voice, EQ 139, master 7-62205.

mulheres tenho conhecido, Mimi Aguglia, a felina, chorando, ao ouvir o Paradela cantar: *Coimbra que eternamente/ficarás nos olhos meus!/Só quem te deixa é que sente/a tristeza dum adeus!*”<sup>1</sup>.

Este período é indiscutivelmente protagonizado por Edmundo Bettencourt, principal responsável pela introdução do “Modernismo” na expressão musical académica coimbrã. Albino Rodrigues de Souza (1945), em *Estudante Bargante*, caracteriza-o assim: “O romantismo doentio, fatalista – à António Nobre – do Hilário, ficara já bem para trás. A plêiade ilustre dos Menanos, que criara o fado-canção, que conseguira popularizar e levar até às *fogueiras* as suas estrofes, dera o seu último representante. Edmundo Bettencourt – e com êle o Paredes guitarrista – pontificava agora, arredando o fatalismo doentio, dando ao fado vivacidade, lirismo” (1945: 244).

José Henrique Dias, no texto que acompanha o CD *Biografia do Fado de Coimbra* (EMI-VC, 7243 5 30977 2 1, 2002), refere-se a Bettencourt e à sua importância contextual, nos seguintes termos: “Porém, é com Edmundo de Bettencourt que a canção coimbrã ganha outra expressão, outra espessura. Na música e nas palavras. O poeta fundador da Presença, o notável precursor de Poemas-Surdos, somava à criação poética uma voz poderosa e uma brutal, em sentido telúrico, capacidade interpretativa, que vão encontrar na guitarra de Artur Paredes os pilares de radical mudança”. Na já citada revista *Ilustração*, também Alberto de Serpa não esgota abonações opinões: “é português, é Poeta e (que delicioso Poeta!) sabe do *fado* e não é piegas. Da sua garganta preciosa, os sons não são gemidos, queixumes, ou ais mais ou menos melancólicos e tuberculosos: antes, lembram-me um excitante à força e à vida. Não fazem chorar, mas nem por isso deixam de fazer sentir”.

Afonso de Sousa (1986), que com ele privou e foi seu guitarrista, tendo gravado, em 1929, substituindo Albano de Noronha, três dos discos para a Columbia (BL 1000; BL 1001; BL 1005), entendia-o um cantor “sadio, sugestivo e original”, caracterizado por uma particular preocupação selectiva e intensidade vocal. Na perspectiva da selectividade que se sente em Bettencourt, libertando-se de um estilo romantizado e dolente, desprendido da intencionalidade poética que não fosse além da redondilha

---

<sup>1</sup> Serpa refere-se a Mimi Aguglia-Ferrau (1884-1970), atriz italiana de reconhecido mérito com carreira em Wollywood. A quadra que Serpa cita faz parte do tema *Adeus a Coimbra*, com música e letra de Edmundo Bettencourt, gravado por Paradela em 1960, acompanhado por João Bagão e José Maria Amaral à guitarra, e Arménio Silva à viola, editado pela Philips, 431 902 PE.

convencional, chorosa, “escura”<sup>1</sup> e de avassaladores lugares-comum, percebe-se uma declarada e assumida autonomização estética, no sentido do que Nunes sobre ele escreve reforçando que “o valor e função da arte resultam do sentido proposto pelo artista e não da mera inculcação enunciada pelos discursos vigentes” (1999: 109). Na intensidade “vocalista”, como designa Sousa, observa-se uma dinâmica quase agressiva, aceitando mesmo Bettencourt o termo “brutalidade”, que reflecte um novo conceito interpretativo assente na preocupação da valorização frásica através de uma dinâmica definida e reforçada pelos contrastes. Na condição do humanista que dele transparecia, Luiz Goes declara ainda: “Bettencourt era para mim a liberdade criativa, o espírito crítico; o amor pelos outros, sem compromisso” (1998: 12).

Esta nova abordagem expressiva/interpretativa, bem como a recriação de temas do cancionero tradicional presentes em *Saudadinha* (Açores), *Senhora do Almortão/Senhora da Póvoa* e *Canção da Beira Baixa* (Beiras), e *Canção do Alentejo* (Alentejo), onde Artur Paredes mais demonstra a realidade da nova técnica guitarrística, acabam por fazer escola, projectando-se nas gerações seguintes, “e ainda bem que assim resultou, para nós e para ele, como prémio ao seu intemerato rompimento contra o *statu quo ante*, onde tudo, no dizer de Luiz Góis, seu incondicional admirador e influenciado continuador, se espriava “muito certinho, muito medidinho”, mas sem uma pontinha de novidade que arejasse” (Sousa, 1986: 53). Observa ainda Sousa que, nem Armando Goes nem Paradela, embora indiscutíveis marcas deste período, trouxeram a mensagem desse “stil nuovo”, reconhecendo António Nunes que “a eficácia conformadora das práticas discursivas [anteriores ...] era de tal ordem que a ruptura epistémica personificada por Artur Paredes e Edmundo de Bettencourt não as logrou extirpar” (1999: 48).

De particular importância neste período é a fundação (1927) da revista *Presença/Folha de Arte e Crítica*, fundada por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, na qual colaborou activamente Edmundo Bettencourt<sup>2</sup>. Maior do que a do grupo do *Orpheu* (primeiro Modernismo) foi a influência na literatura

---

<sup>1</sup> Sobre este aspecto, e recorrendo ao exemplo de *Olhos Claros* (*A luz dos teus olhos claros/É uma estrela a lucilar*) Nunes (1999) interpreta a intencionalidade poética de Bettencourt no sentido da libertação dos ambientes mórbidos e pesados, projectando-se numa abertura poética optimista em que a mulher se refracta em “imagens de céu estrelado e ondas do mar” (*Qu’eu ora vejo no Céu/Ora nas ondas do mar*).

<sup>2</sup> Foram ainda colaboradores da revista, Fernando Pessoa, António Botto, Afonso Duarte, Almada Negreiros, Vitorino Nemésio e Fernando Namora, entre outros.

portuguesa do grupo da *Presença* (segundo Modernismo), espalhando-se rapidamente a sua filosofia no meio intelectual português, sem que contudo não sofresse no seu seio de desentendimentos que levaram Branquinho da Fonseca, em 1930, e em carta assinada também por Miguel Torga e Bettencourt, a demitir-se da direcção.

Orientando-se pela demarcação definitiva da linha estética do ultra e neo-romantismo, orientação essa que caracteriza a posição de Bettencourt no universo musical da canção coimbrã, a revista, defendendo a arte pura e a liberdade do artista, apresenta logo no seu primeiro número um artigo de fundo em que José Régio se insurgiu “contra a arte contra-feita, afectada, imposta de fora, e pronunciou-se por uma arte viva, espontânea, muito humana. Essa arte devia começar por apoiar-se nas forças do subconsciente, expor, mesmo paradoxalmente, impressões e sentimentos e flutuar independente de limitações de qualquer ordem ética” (Barreiros, 1976: 420).

Apesar da importância e significado das orientações do movimento presencista nas transformações do gosto, e da influência que tem na nova abordagem de Bettencourt à CC abrindo caminho para posteriores identificações, não será despiciente deixar para reflexão, ou possível estudo especificamente direccionado para a questão, a posição que se nota em algumas opiniões publicadas sobre a forte e não discutível ligação *Presença*-Bettencourt/Paredes-CC: Terá efectivamente, na perspectiva do movimento enquanto literário, o Bettencourt poeta uma total identificação com o repertório poético que cantava?

Embora da associação de Artur Paredes a Bettencourt se venha percebendo a importância, e da sua contribuição para a transformação morfológica da guitarra de Coimbra, na parceria com Raul Simões e, posteriormente, com a oficina Grácio, não seja deste estudo principal preocupação, realça-se contudo a passagem de António Nunes no estudo feito sobre Bettencourt que ilustra, e sintetiza bem, a parceria e inovação técnica em Paredes:

“Para o sucesso da “voz magnífica” [Bettencourt] contribuía decisivamente o insólito “método Paredes” que, substituindo o antigo “toque rasgado” da Guitarra de Acompanhamento, propunha novas linguagens musicais, nomeadamente: individualização harmónica da Introdução, manutenção das Puchadas e sua progressiva substituição, visando construir um diálogo entre a voz e o instrumento, demarcação do Separador, reestruturação do Toque de Rasgado, definição do Timbre e

Volume do instrumento. Era o emergir de uma linguagem inédita, apostada na reeducação da audição e dos sentimentos. As novas técnicas comportavam irremediavelmente o fluir de um vocabulário até então desconhecido” (1999: 35).

Relativamente ao que Nunes designa como períodos de “Rejeição” (1840-1920) e “Identificação” (de 1920 até hoje), atrás citado, percebe-se no primeiro, embora se entenda mais alongado, a identificação com o género/estilo lisboeta e a assunção da presença, enquanto tal, de um “Fado de Coimbra” e da identificação com a designação de fadista vs. cantor/cultor<sup>1</sup>.

No segundo, cuja caracterização aqui se iniciou, vê-se a sua marca inicial efectivamente nos anos 1920 com a posição de Edmundo Bettencourt, Artur Paredes e Afonso de Sousa na oposição às conotações com o universo fadístico, abrindo assim portas para (embora pontualmente se desmaterialize a oposição como aconteceu imediatamente nos anos 30 e 40) um caminho que viria até hoje caracterizado pelo rompimento com a associação ao Fado de Lisboa, tentativa de efectivação de uma verdadeira transformação estética relativamente ao chamado “Fado Clássico de Coimbra” (como se percebeu por finais de 50 e toda a década de 60), e definitiva tentativa de autonomização do género coimbrão no seu todo, com os Seminários do Fado de Coimbra a partir de 1978.

A ilustração musical correspondente a este período representa-se na transcrição dos seguintes temas:

1. *Fado do Alentejo* - música de António Menano e letra de António de Sousa (1ª quadra), Tradicional (2ª) e Afonso Duarte (3ª).
2. *Alegria dos Céus* - música de Mário Faria da Fonseca e letra de José Campos de Figueiredo.
3. *Fado dos Olhos Claros* - música de Mário Faria da Fonseca e letra de Edmundo Bettencourt.
4. *Noite de Luar* - música de D. José Pais de Almeida e Silva e letra de António de Sousa.

---

<sup>1</sup> Sobre esta questão não deixa de ser curiosa, em Afonso de Sousa, a forma como deixa a designação na publicação *Ronda pelo Passado* aludindo à particularidade melódica dos sonetos: “... sublimada nas vozes de Edmundo de Bettencourt, de Armando Góes, de seu sobrinho Luís Góes e de outros cançonetistas” (Sousa, 1989: 32).



## FADO DO ALENTEJO

Música: António Menano

Letra: 1ª quadra de António de Sousa; 2ª Tradicional; 3ª de Afonso Duarte

Maria, que lindo nome  
Para as bocas sequiosas  
-Maria! disse e ficou-me  
A boca a saber a rosas.

Cerejas frescas, vermelhas  
Suspensas pelos caminhos  
Sois os brincos das orelhas  
Das filhas dos pobrezinhas.

Quem ama liga-se à terra,  
Quem canta, ao reino dos céus  
Quem pára que Deus o salve  
Quem anda que vá com Deus.

A letra reproduzida é a que consta da edição musical da Casa Sassetti (1924), com capa de Stuart de Carvalhais. António Menano faz a primeira gravação em Paris, no início de 1927 para a Odeon (136.802), gravando posteriormente em Berlim, em 1928, também para a Odeon (LA 187.814). Nas gravações de Berlim Menano substituiu a segunda quadra por outra que tudo indica de sua autoria:

Maria, quero-te tanto  
Que só te peço que um dia  
Quando tu souberes o quanto  
Me queiras tanto, Maria!

Segundo informação de Nuno Menano (filho de António Menano) a Anjos de Carvalho, a quadra foi escrita por seu pai numa fotografia oferecida à que viria a ser sua mulher, percebendo-se daqui, portanto, ser anterior a 1924, visto o casamento ter acontecido em 1923.

A primeira quadra, com pequena alteração na gravação de Menano em Berlim (Maria teu lindo nome), é original de António de Sousa, então estudante de Direito da Universidade de Coimbra, publicado em *O Encantado* (1919). A 3.ª quadra é de Afonso

Duarte, também estudante da Universidade de Coimbra, do Curso de Ciências Físico-Naturais, publicada em *Rapsódia do Sol-Nado Seguida do Ritual de Amor* (1916). Sobre a razão que terá levado António Menano a chamar a esta composição *Fado do Alentejo*, porque se não vêem quaisquer referências ou alusões explícitas, não é conhecida a intenção.

A audição do registo de Berlim<sup>1</sup>, cuja linha melódica se encontra transcrita após a reprodução das partituras da Casa Sassetti, deixa perceber duas situações que estarão certamente ligadas à insuficiência técnica da manipulação dos meios de registo e produção e ao limite de tempo nos discos. A primeira situação refere-se à não repetição do primeiro dístico na segunda quadra, contrariamente às outras, e a segunda, no primeiro verso da terceira quadra, em que Menano canta na primeira vez, correctamente, "Quem ama liga-se à terra", e, na repetição, " Quem canta liga-se à terra". Certamente que incorrecções deste teor só podem ter acontecido por escassez de meios técnicos para a fácil correcção, ou porque ao cantor não foi simplesmente dada a oportunidade de ouvir e corrigir o registo, ou, ainda, no caso da não repetição do primeiro dístico da segunda quadra, por estratégia para a possibilidade de incluir as três quadras no tempo disponível no disco.

Este tema tem sido gravado por vários cultores, verificando-se a opção apenas pelo registo das duas quadras que Menano gravou, e, ainda em alguns casos, por adaptação de novas quadras. A reprodução do registo de António Menano encontra-se nas remasterizações da Heritage, HT CD 31 (1995), Tradisom, TRAD 012 (1995), Valentim de Carvalho, EMI-VC 7243 8 34618 2 0 (1995) e Ediclube, EMI 7243 5 20663 2 1 (1999).

São ainda de referir os seguintes registos de outros cantores:

António Rodrigues: Vidisco, 11.80.1304 (1991).

Janita Salomé: Movieplay, MOV 30.406 (1999).

Frederico Vinagre: Metro - Som, CD 101 (2000).

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 6

2 Á Exma Snrª D. Leonor de Oliveira Rodrigues

MUSICA-PIANOS

VALENTIM DE CARVALHO

117, Rua da Augusta, 89 LISBOA

FADO DO ALENTEJO

Musica de Antonio Menano

Piano

*mf*

Canto

*ten.* Ma - ri - - a teu lin-do no - - me ai pa - ra as bo-casse - qui -

*rit. Fim. p*

o - sas. Ma - ri - - a teu lin-do no - - me ai pa -

Copyright 1924 by Sassetti & Cº Lisboa

1282

Figura 30 Fado do Alentejo (p. 1): reprodução da publicação da Casa Sassetti (1924)

ra as bo-cas se - qui - o - sas Ma - ri - a dis-se e fi-

cou - me a bo - ca a sa-ber a ro - sas. Ma -

ri - a dis-se e fi - cou - me a bo - ca a sa-ber a ro - sas.

*mf*

*D. S. al Fim*

2  
Cerejas frescas vermelhas  
Suspensas pelos caminhos  
Sois os brincos das orelhas  
Das filhas dos pobresinhos.

3  
Quem ama liga-se á terra  
Quem canta ao reino dos ceus  
Quem pára que Deus o salve  
Quem anda que vá com Deus.

Figura 31 Fado do Alentejo (p. 2): reprodução da publicação da Casa Sassetti (1924)

# Fado do Alentejo

António Menano  
António de Sousa/Trad./Afonso F. Duarte

$\text{♩} = 100$

Ma ri a teu lin do no <sup>3</sup> me (Ai) pa

<sup>3</sup> ra'as bo cas se qui o <sup>1.</sup> <sup>3</sup> sas Ma o <sup>2.</sup> <sup>3</sup> sas Ma

<sup>6</sup> ri a dis se'e fi cou me a bo ca'a sa ber a

<sup>9</sup> <sup>1.</sup> <sup>3</sup> ro sas Ma <sup>2.</sup> <sup>3</sup> ro sas.

## ALEGRIA DOS CÉUS

Música: Mário Faria da Fonseca

Letra: José Campos de Figueiredo

Ó Alegria dos Céus  
Tua luz bendita seja  
Quem vive em graça com Deus  
Tem aquilo que deseja.

Luz divina da alegria  
Venha a nós a tua graça  
Que a gente possa sorrir  
Na ventura e na desgraça.

Edmundo Bettencourt nasce a 7 de Agosto de 1899 no Funchal, vindo a falecer em Lisboa a 1 de Fevereiro de 1973. Matriculado na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, que frequenta entre 1918 - 1922, transfere-se nesse ano lectivo (1922-23) para a Universidade de Coimbra dando continuidade ao Curso de Direito que não viria a concluir.

Em 1927 integra o grupo fundador da *Presença*, afastando-se em 1930 em confronto com a perda dos ideais da liberdade de criação que a revista vinha a manifestar, tendo como aliados Miguel Torga e Branquinho da Fonseca na divergência principal com João Gaspar Simões. *O Momento e a Legenda*, sua primeira obra literária, é publicada nesse mesmo ano. A força expressiva da sua interpretação, os caminhos que experimenta na renovação do género, e a cumplicidade performativa que mantém com Artur Paredes, definem o início da modernidade estilística na CC.

"Porventura um dos temas menos reproduzidos do repertório de Bettencourt, não deixa de ser dos mais significativos. Trata-se de mais uma composição de inspiração religiosa, onde a intenção não é corroborar o catolicismo ortodoxo, mas legitimar a fundação da Canção de Coimbra." (Nunes, 1999: 77). Adianta ainda António Nunes que, não sendo Bettencourt propriamente um praticante, recebeu educação religiosa na sua infância, entendendo-se no entanto, em *Alegria dos Céus*, mais do que o religioso no sentido convencional, o aspecto místico e transcendental. Contudo, e olhando nos

registos de Bettencourt temas como *Samaritana*, *Crucificado* e *No Calvário*, poderá depreender-se a herança espiritual do Romantismo português que, na sua ligação com o "imaculado" popular, também o cantor reflecte em *Senhora do Almurtão/Nossa Senhora da Póvoa*.

A proposta poética de Campos de Figueiredo<sup>1</sup>, na sua aparente simplicidade e reforçando o misticismo apontado, vai no entanto na linha orientadora das suas convicções reflectidas em *Poemas do Instante e do Eterno* (1934), *O Reino de Deus* (1939) e *Santa Luzia* (1962).

Bettencourt grava *Alegria dos Céus* em 1929, em Lisboa, para a Columbia (BL 1000-P 633)<sup>2</sup>, sendo este o registo que se transcreve. É acompanhado por Artur Paredes (1ª guitarra), Afonso de Sousa (2ª guitarra)<sup>3</sup> e Mário Faria da Fonseca (viola), percebendo-se nas pontes instrumentais de Paredes a definitiva emancipação da guitarra de Coimbra na técnica e estilo de acompanhamento. Esta composição virá a ser remasterizada e incluída no CD *O Poeta Cantor*, editado pela Valentim de Carvalho em 1999 (EMI-VC 560 5231 0047 2 5).

São ainda conhecidos, interpretados por outros cantores, os seguintes registos:

Tito Costa Santos: Videofono, 50004 (1993).

Manuela Bravo: Editorial Moura Pinto, AGT00196 (1996).

Luís Filipe Costa Neves: Paulo Ferraz STUDIO, s.r. (2000).

João Farinha: fado ao centro Vol. 2, s.r. (2012).

---

<sup>1</sup> José Campos de Figueiredo nasceu em Cernache, freguesia próxima de Coimbra, em 1899, e faleceu em Coimbra em 1965. As suas publicações distribuem-se pela poesia, drama e ensaio literário, tendo feito parte da revista *Conímbriga e Tríptico*.

<sup>2</sup> CD anexo faixa nº 7

<sup>3</sup> A primeira série de gravações, efectuada no ano anterior, 1928, teve como segundo guitarra Albano de Noronha, que viria a ser substituído por Afonso de Sousa nas gravações de 1929.

# Alegria dos Céus

Mário Faria da Fonseca  
José Campos de Figueiredo

Oh a le gri a dos céus Tu

a luz ben di ta se ja Oh a le gri a dos

céus Tu a luz ben di ta se ja

Quem vi ve'em gra ça com De us Tem a qui lo que de

se ja Quem vi ve'em gra ça com De us Tem

a qui lo que de se ja.

The musical score is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as quarter note = 70. The lyrics are in Portuguese and are aligned with the notes. The score consists of six lines of music, each with a measure number (1, 3, 6, 9, 12, 15) at the beginning. The final line ends with a double bar line.



## FADO DOS OLHOS CLAROS

Música: Mário Faria da Fonseca

Letra: Edmundo Bettencourt

A luz dos teus olhos claros  
É uma estrela a lucilar  
Que eu ora vejo no céu  
Ora nas ondas do mar.

Ó olhar da claridade  
Olhar de luar e água  
Sagrado espelho onde vejo  
A sombra da minha mágoa.

"Desdenhado das convencionais "olheiras negras", Bettencourt, muito sarcasticamente optava por furtar-se ao peso de "tanta escuridão". Escreve então as quadras de *Olhos Claros*, nas quais a mulher amada (e idealizada) se refracta em imagens de céu estrelado e ondas do mar" (Nunes, 1999: 67). O fundamento de António Nunes para as opções estéticas de Bettencourt têm verdadeira consistência no facto de o cantor se recusar a gravar o Fado Hilário, que, como o autor comenta, se motivou "dado o decadentismo mórbido das quadras, algumas das quais chegavam a falar em caixões, mortalha, vencidos da vida e vermes ruminando corpos putrefactos." (Nunes, 1999: 58). Contudo, esse ambiente dramático, embora se perceba numa perspectiva não decadentista mas sim mística e de conclusão poética alegoricamente rica, vem a verificar-se em *No Calvário*<sup>1</sup>, soneto de Fausto José dos Santos Júnior com música de D. José Pais de Almeida e Silva.

Assim como em *Alegria dos Céus*, continua a ser Mário Faria da Fonseca o compositor de eleição para Bettencourt, agora a musicar a sua produção poética. O

---

<sup>1</sup> E a Virgem disse então, banhada em pranto  
Dai-me sequer um pobrezinho manto  
P'ra nele meu Filho amortilhar.

Ergueu-se a Lua triste pelo espaço  
E desdobrou serena no regaço  
O alvinitente manto de luar.

*Fado dos Olhos Claros*, ou simplesmente *Olhos Claros*, é gravado em 1929, em Lisboa, para a Columbia (BL 1000)<sup>1</sup>, cuja transcrição se apresenta, acompanhado por Artur Paredes e Afonso de Sousa (guitarras), e pelo compositor (viola). É aqui particularmente clara a força expressiva da nova interpretação, principalmente no apoio que o cantor concede às sílabas tónicas e na articulação frásica de uma dinâmica muito definida, "traduzida na impetuosidade, agressividade até, com que ataca as frases iniciais [...] E essa impetuosidade fez escola e arregimentou a generalidade de seus admiradores, *ad perpetuam rei memoriam!*" (Sousa, 1986: 52-53).

"Ao contrário de outros seus contemporâneos, mais dados à fama, aos espectáculos, à boémia coimbrã, Edmundo Bettencourt era mais contido e mais profundo." (Niza, 1999b: 122). Sobre esta impressão, e no relato de Anjos de Carvalho, refira-se o episódio que levou o cantor a abandonar os palcos:

"Os seus êxitos continuam e vai integrar com António Menano e Artur Paredes o Grupo de Fados na digressão da Tuna e Orfeon por terras de Espanha, em Abril desse mesmo ano de 1923. Nos anos seguintes credita-se como um dos mais notáveis cantores da Universidade de Coimbra.

Continua cantando, e a poetar também, até que, na noite de 08 de Maio de 1926, no Teatro Nacional de São João, no Porto, foi cantar o FADO DO CHOUPAL, de António Menano. Na repetição dos 2ºs dísticos das quadras, há um intervalo de uma oitava justa, cinco tons e dois meios-tons, nota essa a repetir pouco depois de forma ainda sustentada. Não é fácil fazer esse salto, sobretudo se essa oitava está no limite da tessitura vocal e, então, se ela se situa entre o extremo da tessitura e o limite superior da extensão vocal, pior ainda. Edmundo Bettencourt deu uma fífia ao cantar a 1ª quadra e quando toda a gente esperava, e desejava, que conseguisse fazer o mais difícil, isto é que se redimisse na 2ª quadra, volta redondamente a falhar as ditas notas. Com ou sem razão, o facto é que Edmundo Bettencourt atribuiu tanta importância a este episódio que nunca mais subiu a um palco para cantar"<sup>2</sup>

O *Fado dos Olhos Claros*, na reprodução/remasterização do original, pode ainda encontrar-se, em suporte de vinil, editado pela Valentim de Carvalho em 1984, no LP *Fados de Coimbra* (EMI-VC 2402451), em CD com o título *O Poeta Cantor*, também com edição da Valentim de Carvalho em 1999 (560 5231 0047 2 5), fazendo ainda parte do CD nº 6 da colecção *Um Século de Fado* da Ediclube, editado em 1999 (EMI 7243 5

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 8

<sup>2</sup> Informação documental cedida por Anjos de Carvalho (entrevista 3).

20640 2 1), e ainda na colecção *Os Azulejos, O Fado e a Guitarra Portuguesa: Fados e Baladas de Coimbra*, compilada pela Valentim de Carvalho em 2002 (7243 5 40600 2 1).

Este tema é gravado por vários grupos/cantores estranhos à Academia de Coimbra, dos quais se destacam o Grupo de Fados da Universidade do Porto, no CD *A Nossa Selecção de Fados, Baladas e Guitarradas de Coimbra*, editado pela Discossete em 1997 (1172-2), e o Grupo de Fado do Orfeão Universitário do Porto, no CD *Fados, Ballads & Guitars*, fazendo parte da colecção Naus, editado em 1998 (NAU CD 017), e Manuela Bravo, no CD *Intenções*, editado em 1996 pela Editorial Moura Pinto (AGT00196).

Dos cantores de Coimbra são referência:

Serra Leitão: Discossete, 951000 (1993).

Victor Nunes: Edisco, 25 (1994).

Carlos Pedro: Secção de Fado da AAC, CD-SF-005 (1995).

José Afonso: Movieplay, SO 3003 (1996).

Movieplay, MOV. 30.425/B (2001).

Adriano Correia de Oliveira: Movieplay, MOV 30.332/A (1996).

Movieplay, MOV 31.028 (2000).

António Dinis: fado ao centro Vol. 2, s.r. (2011).

João Farinha: fado ao centro Vol. 1, s.r. (2012).

# Fado dos Olhos Claros

Mário Faria da Fonseca  
Edmundo Bettencourt

$\text{♩} = 75$

The musical score is written on five staves in 4/4 time with a key signature of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The tempo is marked as quarter note = 75. The lyrics are in Portuguese. The first staff contains the first line of music and lyrics. The second staff starts with a measure rest (4) and continues the melody. The third staff starts with a measure rest (7) and continues. The fourth staff starts with a measure rest (10) and includes a triplet of eighth notes. The fifth staff starts with a measure rest (14) and ends with a double bar line.

A luz dos teus olhos claros É uma estrela a luz ci  
lar A luz dos teus olhos claros  
É uma estrela a luz ci lar Que eu ora vejo no  
céu O ranas on das do mar Que eu ora vejo no  
céu (Ai) O ranas on das do mar.

## NOITE DE LUAR

Música: D. José Pais de Almeida e Silva

Letra: António de Sousa

Eu tive um sonho, um sonho de encantar  
Um sonho medieval, de trovador...  
Sonhei, Senhora, que era o vosso amor  
Em certa noite branca de luar.

Namorado leal e cavaleiro  
Por minha Dama fui-me a batalhar  
Em certa noite branca de luar  
Jurei sua beleza ao mundo inteiro.

Depois... o sonho morre. E, quem morreu  
Já não é bem da terra nem do céu...  
Saudoso adeus, dum lenço à luz do luar...

Seguimos cada qual o nosso rumo...  
Desfez-se aquele sonho como o fumo  
Em certa noite branca de luar.

António de Sousa, aluno de Direito da Universidade de Coimbra pelos anos 1920, é um dos poetas mais cantados, fazendo regularmente parte do repertório de António Menano e Edmundo Bettencourt, e, mais tarde, por 1950, do de José Paradelas de Oliveira. O poeta, usando o pseudónimo António de Portucal, embora próximo da "Escola Presencista", mantém o lirismo romântico que se pode inferir do soneto *Noite de Luar*. Colaborador da revista *Ícaro* e membro activo de organismos estudantis, viria a concluir o Curso de Direito em 1936.

D. José Pais de Almeida, matriculado em Ciências na Universidade de Coimbra, em 1919, foi regente da Tuna Académica quando quintanista de Matemática no ano de 1929, violinista, orfeonista e compositor de um considerável conjunto de temas da CC, dos quais se destacam *Balada do Encantamento* (*Dentro de ti, ó Leiria*), *Dobadoira* (*A dobadoira gira, gira, gira*), *Nossa Senhora de Vagos* (*Nossa Senhora de Vagos*) e *Adeus a Coimbra* (*Coimbra da Rainha Santa*) (Niza, 1999b: 209-210).

As influências do "Movimento Presencista" levam ao que pode ser considerada a primeira prova experimentalista na CC: o uso do soneto para uma composição coimbrã e, em reforço, a dispensa do instrumentário tipo de acompanhamento, reduzido agora à presença única da viola. Sobre esta nova abordagem, António Nunes informou que, em conversa tida com Afonso de Sousa, o guitarrista/violista lhe terá dito que a experiência foi feita como tentativa de fugir à insistência do estrófico, e que o acompanhamento apenas com viola, por si realizado, não teria tido propriamente intenção particular visto que, à altura, era frequente o uso de instrumentário diversificado como o piano, bandolim, violino entre outros<sup>1</sup>.

Neste contexto, e pelos anos de 1928-29, a experiência "Soneto" acontece com Bettencourt e *No Calvário*, música de D. José Pais de Almeida e poema de Fausto José com acompanhamento à viola de Mário Faria da Fonseca, registo este que a Columbia não chega a comercializar, e com Armando Goes com *Noite de Luar* e *Dobadoira*, música de D. José Pais e poema de António de Sousa, e *Rezas à Noite* com música de José Coutinho de Oliveira e poema de José Marques da Cruz, todos com acompanhamento à viola de Afonso de Sousa. Dos quatro sonetos, apenas *Noite de Luar* entra no circuito comercial. Das razões que levaram à não comercialização dos exemplares, informou Anjos de Carvalho que, "de acordo com informações prestadas por Afonso de Sousa, Armando Goes efectuou a sessão de 21/09/1928 [para a His Master's Voice] em limitativo estado febril (notório na tremura vocal de alguns fonogramas) e terá rejeitado estas duas matrizes com os olhos postos numa segunda gravação que já não chegou a realizar. Por volta de 5 de Setembro de 1929 Armando Goes realizou uma derradeira sessão fonográfica com quatro composições, mas nenhuma delas comportava "Dobadoira"<sup>2</sup>. Sobre a não comercialização do registo de Bettencourt, *No Calvário*, desconhecem-se as razões.

A coincidência, e concomitante consequência, da não comercialização completa dos sonetos de Goes e Bettencourt podem ser observadas à luz de dois pressupostos, que, embora numa perspectiva puramente especulativa, se não devem deixar de avaliar:

1. Apesar da oposição imediata de um conjunto de público e pares à dispensa da guitarra, se os registos têm efectivamente entrado em comercialização, hoje poderíamos

---

<sup>1</sup> Entrevista 17.

<sup>2</sup> Documentos cedidos por Anjos de Carvalho (Entrevista 16).

ter um género de música em Coimbra que, pela exigência composicional induzida do suporte poético, estaria longe do clássico estrófico de base harmónica I-V graus, envolvendo-se de perfil mais erudito tanto na exploração vocal como instrumental, muito mais cedo potenciando o avanço das técnicas performativas dos instrumentistas, cantores e compositores.

2. Por outro lado, as exigências interpretativas, como se pode verificar no exemplo de *Noite de Luar*, poderiam ter arrastado a curta existência do género para o desinteresse da função serenil na comunidade académica e *futrica*, levando à vulgarização híbrida de associação entre o tradicional e as práticas das Tunas espanholas, por exemplo, ou mesmo ditar o seu fim em proveito adaptado do congénere lisboeta.

Analisada a realidade factual, liberta de qualquer especulação, "Este desaire deu azo a confusões nos Anos 60, quando alguns artistas reclamaram a primazia de um pioneirismo que ensaiara os passos decisivos havia pelo menos 32 anos, época em [que] emergiu em Coimbra, pela primeira vez, um lote de excelentes executantes de Viola, encabeçado por Mário Faria Fonseca, Guilherme Barbosa, Afonso de Sousa e o genial Laurénio Tavares." (Nunes, 1999: 80).

*Noite de Luar* é divulgado e posteriormente gravado por Armando Goes, em 1928, para a His Master's Voice (E.Q. 139) com número de *master* 7-62205<sup>1</sup>, acompanhado por Afonso de Sousa em viola como já referido, cuja transcrição adiante se apresenta. O acompanhamento de Sousa é bastante interessante para a época e, principalmente, para um instrumentista que vinha ascendendo no desenvolvimento técnico da guitarra na parceria com Artur Paredes. Da composição, de ritmo regular e âmbito de duas oitavas, desenvolvendo-se em pontes harmónicas entre a tonalidade base, *La M*, e a sua relativa menor, *Fa# m*, claramente declarada nos dois tercetos, terminando com uma singular cadência picarda. Deste tema não são conhecidos quaisquer outros registos.

Armando do Carmo Goes, tio de Luiz Goes, "*alma medieval em corpo de moiro, o da voz que nos fala e nos faz mal*", numa síntese de Alberto de Serpa, fulgiu numa

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 9

constelação em que se integravam Lucas Junot e Paradela de Oliveira, tão esteta como eles, mas sabendo cantar como talvez nenhum, só lhe faltando a extensão de voz para que ninguém o superasse, já que este meu conterrâneo afinava pelo diapasão de barítono" (Sousa, 1986: 54). Cantor, compositor, autor, nascido a 1 de Março de 1906 e falecido a 27 de Junho de 1967, foi estudante da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra entre 1924 e 1930, onde se licenciou. Figura de incontornável referência na chamada "geração de oiro" (1920-30), é ainda sobre a interpretação de *Noite de Luar* que diz o próprio Afonso de Sousa, seu instrumentista acompanhante: "ficou uma das mais sentidas expressões vocalistas em que podem plasmar-se a garganta e a intuição de um cantor - e isto [como relatou a Anjos de Carvalho] não obstante a gravação ter decorrido num período de febre alta, bem patente num leve tremor na inflexão" (*idem*: 57).

A aventura dos sonetos passa, na mesma época, também por António Menano, vindo mais tarde a ser objecto de expressão nos repertórios de Ângelo de Araújo, Luiz Goes e Jorge Cravo.



# Noite de Luar

D. José Pais de Almeida e Silva  
António de Sousa

$\text{♩} = 70$

The musical score is written for a single voice in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of 11 staves of music. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings like 'senza rigore' and 'a tempo'. The lyrics are: Eu ti ve'um so nho'um so nho de'en can tar Um so nho me die val de tro va dor So nhei Se nho ra que'e ra'o vos so'a mor Em cer ta noi te bran ca de lu ar Na mo ra do le al e ca va lei ro Por mi nha Da ma fui me'a ba ta lhar Em cer ta noi te bran ca de lu ar Ju rei su a be le za'ao mun do'in tei ro De pois o so nho mor re E quem mor reu Já não é bem da ter ra nem do céu Sa u do so'a deus deus dum len ço'à luz do lu ar Se gui mos ca da qual o nos so ru mo Des fez se'a que le so nho co mo'o fu mo Em cer ta noi te bran ca de lu ar Em cer ta noi te bran ca de lu ar.

Eu ti ve'um so nho'um so nho de'en can tar Um so nho me die

val de tro va dor So nhei Se nho ra que'e ra'o vos so'a

mor Em cer ta noi te bran ca de lu ar Na

mo ra do le al e ca va lei ro Por mi nha Da ma fui me'a ba ta

lhar Em cer ta noi te bran ca de lu ar Ju

rei su a be le za'ao mun do'in tei ro De pois o so nho mor re

E quem mor reu Já não é bem da ter ra nem do céu Sa u do so'a

deus deus dum len ço'à luz do lu ar Se gui mos ca da qual o nos so

ru mo Des fez se'a que le so nho co mo'o fu mo Em

cer ta noi te bran ca de lu ar Em cer ta noi te bran ca de lu ar.

#### 4.5 NEO-ROMANTISMO OU O RETROCESSO PERFORMATIVO (1930 – 1950)

A realidade da expressão musical académica coimbrã nos anos que iniciam este período não é, de facto, a continuidade previsível do anterior, associando-lhe alguns cultores o termo “Decadentista” no sentido da significativa redução/inexistência de desenvolvimento da qualidade artística que se fez sentir no meio académico. Assiste-se à perda das referências estéticas que os finais de 1920 produziram, nomeadamente centradas nas figuras de Bettencourt que interrompe a sua actividade artística por esta altura, partindo para Lisboa tal como Artur Paredes (bancário) transferido profissionalmente também para a capital, António Menano que parte em 1933 para Moçambique onde exercerá a sua actividade como médico até aos anos 60, Armando Goes que, após terminado o curso de Medicina, em 1930, abre consultório em Lisboa, e Paradela de Oliveira, igualmente deslocado para a capital, por 1928, onde viria a terminar o curso de Direito.

Parco igualmente na produção musical e informação documental, este período, sem edições fonográficas conhecidas<sup>1</sup>, acaba, também, pela associação ainda bem presente ao modelo do Fado na sua generalidade, por sofrer, tudo indica, com a afirmação do Estado Novo, conhecida a sua antipatia para com o género que contrariava a orientação ideológica dos seus valores. Mais avessa ao contexto que caracterizava o Fado de Lisboa do que à realidade de contornos eruditos conimbricense, a máquina estado-novista, através do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), ao pretender desenvolver em Paris (1937) um evento destinado à valorização da imagem portuguesa, procura a colaboração de um grupo de estudantes de Coimbra. O facto é que, reforçando os contornos da apatia porque então passava a canção coimbrã, não encontrou estudantes de Coimbra que pudessem cantar a sua canção.

O repertório vocal que então passa na rádio, que complementa os espectáculos da Tuna e do Orfeon, e entra no cinema, resume-se passivamente à herança do modelo estrófico, matizando-se pelos anos 40 de um “colorido” cançonetístico integrando-se

---

<sup>1</sup> “... nenhuma gravação ocorreu entre 1929 e 1952 e, assim, toda uma plêiade de cantores e instrumentistas daquela época acabou por não deixar testemunho na altura devida, vindo alguns a gravar anos mais tarde, sem darem expressão exacta e no tempo certo ao seu percurso, como foram os casos de Augusto Camacho [...] e Alexandre Herculano” (Cravo, 2009a: 16).

assim no ambiente musical que servia o gosto popular. Sobre a questão que modelou as práticas expressivas coimbrãs, António Nunes refere:

“Se não houve nestes anos uma CC alinhada oficiosamente pela estética do regime, houve uma produção conveniente, que não se pode negar por via da despolitização dos discursos. A Censura não incomodou os agentes da CC, na medida em que só perseguiria os artistas se estes militassem em grupos políticos de oposição. [...] A invocada tolerância do Estado Novo para com a CC – havia quem falasse em “liberdade”, referindo apenas o escolha do requerimento ao governador civil para autorização de serenatas – significa apenas ausência de linearismo no controlo, na medida em que os próprios agentes conformaram a sua produção e repertórios aos gostos oficiosos: textos literários inofensivos, predomínio de árias estróficas sentimentais, afastamento dos referentes do modernismo, variações comedidas e suites de temas folclóricos, cançonetas”.<sup>1</sup>

Perante o forçado silêncio que atrás se percebeu, a memória dos anos 1930 viria a resumir-se à fundação, e extinção, do organismo designado Fado Académico de Coimbra (FAC) (1930-1938), dando origem, no ano do seu fim, ao aparecimento do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC)<sup>2</sup>. São responsáveis pela fundação do FAC os guitarristas Jorge Alcino de Moraes (Xabregas), Francisco Serrano Baptista, Albano de Noronha e Felisberto Passos, e o violista Alexandre Sá Carneiro.

Embora já descritos na Parte I importantes pormenores sobre o FAC, consideram-se ainda aqui algumas notas que podem complementar a realidade das pretensões do organismo. Efectivamente o contributo (linha que pretendia conduzir) para a valorização, clarificação e autonomização da canção académica coimbrã não foi do maior sucesso, atendendo ao facto de algumas das melhores vozes que incorporavam o FAC se dedicarem maioritariamente à expressão lisboeta, embora com intercalação dos géneros, como foram exemplo António Cabral de Lucena Sampaio e José Monteiro Lopes do Espírito Santo.

Da apresentação oficial do FAC no Teatro Avenida, em 19 de Março de 1931 com a participação da Tuna e do Orfeon, Niza (1999b) refere terem participado na

---

<sup>1</sup> Complemento do texto inserido na obra *Canção de Coimbra: Testemunho Vivos* (2002) cedido pelo autor, António Manuel Nunes.

<sup>2</sup> Carminé Nobre, na sua actitude detractora para com o Fado, comenta assim o aparecimento do TEUC: “Talvez pareça estranho, mas é verdade: o Teatro dos Estudantes nasceu do Fado. Esta fatalidade nacional e coimbrã, foi sem dúvida, a origem do renascimento teatral na academia de Coimbra” (Nobre, 1945: 176).

terceira parte, constituída por fados e guitarradas, Xabregas, Alves de Oliveira, Felisberto de Passos e Sá Carneiro apresentando guitarradas; José Alves de Oliveira, José Rigueira<sup>1</sup> e Xabregas com solos de viola; Lucena Sampaio cantando fados; Serrano Baptista e Lopes do Espírito Santo fados e canções, desconhecendo-se a razão porque, principalmente Albano de Noronha, teria ficado fora deste elenco. Outros nomes se viram inscritos no FAC tais como os violistas Manuel Aires de Abreu e Alexandre de Albuquerque, os guitarrista Fernando Pinto Coelho, Luís Providência e Costa, Abílio de Moura, João Gonçalves Jardim, Ângelo Vieira de Araújo, António Carvalhal e Armando Igrejas Bastos, e os cantores Lacerda e Megre, Hernâni Marques, Orlando Sousa Branco, Alfredo Chaves de Carvalho e Manuel Vicente de Faria. António José Soares (1985c) identifica ainda no decorrer desta década os cantores António Osório Vaz, Jorge Gouveia e Carlos Manuel Amaral, os violistas Guilherme Barbosa e Décio Rocha, e os guitarristas Marques da Costa e Eugénio Nabinho. Em 1939, numa digressão do Orfeon ao Norte de Portugal, é anunciado como grande revelação o violista Mário de Castro.

Relata ainda Soares, reforçando a apatia performativa coimbrã por toda a década de 30, que em Janeiro de 1938 “era inaugurado na Baixa, na Rua do Moreno, o “Retiro do Hilário” que se manteve aberto... sem “fados de Coimbra”... por todo esse ano”, mais revelando que, na viagem do Orfeon, nesse mesmo ano, ao Alentejo e Algarve, “os “fados de Coimbra”, integrados no programa da viagem, não foram cantados por um estudante. Quem os cantava, envergando “capa e batina” era um ferroviário do Porto, de nome Loubet Bravo [pai de Manuela Bravo] que, por amizade com alguns dirigentes orfeónicos se prestou ao disfarce... para também ir na excursão...” (1985c: 291-294).

Ficaria assim marcada esta década pelas amostras repertórias oriundas dos anos anteriores, e, com frequência, do que se produzia em Lisboa, e no Porto, cidade esta onde teria origem a peça *À Meia Noite ao Luar*, até hoje cantada em Coimbra e correspondente às canções com coro/refrão. Estavam muito presentes as reproduções das gravações de Menano, Junot, Paradela e Bettencourt, sendo contudo visíveis algumas composições novas através de Felisberto Passos (*Minho Encantador*), Xabregas, António Carvalhal e Serrano Baptista.

---

<sup>1</sup> Sobre este violista fica a dúvida, não esclarecida, se é José ou João Rigueira, visto se encontrar em Niza e em documentos de António Nunes um e outro nome.

A década seguinte (1940), “os mal amados anos quarenta” como se lhe refere António Nunes, intercalada entre o pouco que ainda se usufruiu da década doirada de 20 e o despontar para uma nova realidade com os 50, sofreu dos seus sucessores catalogações pouco abonatórias como “crise”, “decadência”, e, principalmente, subjugação ao *statu quo* da “ligeireza cançonetista”. Continua a ausência de registos fonográficos e a consequente agravante da impossibilidade actual de contacto efectivo com as estéticas performativas. O silêncio invocado nos anos 30 parece agora mais presente e denunciador da incapacidade em ter sido dada continuidade ao grande impulso performativo da década de 20, manifestando-se musicalmente uma hibridez incaracterística, denunciadora de uma estagnação por mais comodamente aceite, tornando assim este período numa passagem de pouco contributo para a definibilidade e individualização da canção coimbrã. A todo este ambiente não será alheia a conjuntura política, social e cultural, e a grande época de uma canção ligeira largamente rádio-difundida com a tónica nos géneros que então ganhavam protagonismo como o Bolero, o Tango, o Fox, entre outros.

A Segunda Grande Guerra (1939-1945), o início das demolições da zona habitacional da *Alta* da cidade para construção do novo complexo universitário estado-novista (1943), o Movimento da Unidade Nacional Antifascista (MUNAF-1943) e o Movimento de Unidade Democrática (MUD-1945) que, embora ilegalizado por Salazar em 1948, ainda virá a apoiar a candidatura de Norton de Matos à presidência (1949), as contestações ao funcionamento directivo da Associação Académica por estudantes afectos ao MUD como Francisco Salgado Zenha (eleito, em Assembleia Magna, Presidente da AA em 1944), e toda ligação comprometida da Universidade à política e ideologias salazaristas, terão sem dúvida contribuído para o ambiente pouco propiciador de novas inventivas musicais.

Contudo, e apesar do aparente desinteresse pela legitimação da expressão musical coimbrã, a estreia (1947) no Cinema Tivoli do filme *Capas Negras*, do realizador Armando Miranda, abala o adormecido ambiente da Sociedade Tradicional Académica. A Academia insurge-se contra a exibição do filme pela distorcida imagem que achava fazer passar do verdadeiro ambiente académico conimbricense e pelos manifestos anacronismos etnográficos que apresentava relativamente às várias manifestações culturais coimbrãs, levando inclusivamente o Ministério da Educação

Nacional a proibir a exibição do filme. Da banda sonora que o compõe, sairá mais um dos desagradados estudantis materializado no discurso poético e no estilo musical revisteiro da canção *Coimbra* (*Coimbra é uma Lição*). Do filme fez também parte *Feiticeira*, de Ângelo de Araújo, interpretada por Alberto Ribeiro, que colocaria o compositor, um dos mais inspirados da canção coimbrã, envolvido na mesma onda de contestação. Sobre *Feiticeira*, tema que Luiz Goes teria cantado ainda no Liceu (Normal D. João III), comenta o cantor: “Cantei pela primeira vez no Liceu, uma canção “maldita”, a “Feiticeira”, do meu querido amigo Ângelo de Araújo. Maldita porque tinha aparecido no filme “Capas Negras” que a Academia repudiara” (Goes, 1998: 13).

Dos intérpretes que de algum modo são referência na década, apontando-se algumas composições, destacam-se como cantores Manuel Simões Julião, Manuel Duarte Branquinho, Ângelo Vieira de Araújo (*Feiticeira*, *Contos Velhinhos*, *Santa Clara*, *Maria se Fores ao Baile*), Augusto Camacho Vieira, (*A Luz dos teus Olhos e Junto ao Mondego*), Alexandre Herculano Gomes dos Santos, Napoleão Ferreira de Amorim, Anarolino Pacheco Fernandes, António Veiga Dias Gomes [Nani], Mário Luís Mendes e Florêncio Neto de Carvalho (*Lá Longe ao Cair da Tarde*). Dos violistas sobressaem nomes como Aurélio Afonso dos Reis, Ribeiro Gomes, Mário Henriques de Castro, Carlos Diniz de Figueiredo Júnior, (*O Sol Anda Lá no Céu*), Joaquim Carvalhal e Eduardo Tavares de Melo (*Incerteza e Quando os Sinos Dobram*). Dos guitarristas registam-se os nomes de João Gonçalves Jardim, (*Estrelinha do Norte*), Armando Carvalho Homem, João Carlos Bagão, (*Olheiras Negras*), António de Almeida Santos e António Pinho Brojo. Na comunidade *futrica* encontram-se possivelmente os derradeiros nomes de referência como Flávio e Fernando Rodrigues, José Lopes da Fonseca, José e Francisco Caetano, Joaquim Ralha e João Anjo.

No terceiro volume (1934-1949) de *Saudades de Coimbra*, Soares começa por dizer à entrada de 1940 que “nada há de especial a assinalar quanto a “fados e guitarradas””, deixando por toda a década alguns nomes a acrescentar aos anteriores como os guitarristas Fernando Cabral, Joaquim Carvalhal, José Maria Amaral, e os violas Sobral de Carvalho e Alcides Viola, fazendo ainda saber “que em Maio de 1949, o estudante de Letras José Afonso, também colaborou na festa de homenagem a Flávio Rodrigues” (1985c: 291-297).

A ilustrar a falta de vigor performativo que caracterizou este período, deixa António Rodrigues Lopes (1982) uma singular história sobre a vontade de João Falcato<sup>1</sup> em oferecer a Coimbra uma Serenata como comemoração do seu final de Curso (1947), Serenata essa que efectivamente se realizou, mas em *play-back*. Falcato, movido pela romântica intenção de perpetuar o momento, tentou a participação de guitarristas, violas e cantores, logrando-se contudo o seu desejo, já que, por essa altura (no momento e no tempo), se não encontravam pela cidade quaisquer *serenateiros* capazes de tal desiderato, levando-o a uma desesperada decisão: “pediu emprestada uma velha grafonola, dois discos de Edmundo Bettencourt e após algumas hesitações escolheu o cenário único do Penedo da Saudade, [levando] a noite a ouvir a voz clara, viril, doce de Bettencourt. Para evitar o silêncio nas manobras decorrentes de manter a máquina operacional e virar discos ajoelhou... Deste modo quando a madrugada despontou surpreendeu um estudante ajoelhado em aparente oração, face a um dos mais significativos discursos musicais da academia...” (Lopes, 1982: 120).

Aceitando-se como verídica a narração (e mesmo que de uma estória se tratasse), a recorrência de Falcato a Bettencourt mostra, para além da desolação que assaltava as práticas performativas de então, a real ausência de registos fonográficos, fazendo-se a dita “Serenata” com gravações de uma vintena de anos atrás, e bem, porque na base do monumento a António Nobre onde colocou a grafonola, se desenrolaram evoluções estéticas significativas.

Dos temas ilustrativos deste período transcrevem-se os seguintes:

1. *Falas de Amor* - música de Serrano Baptista e letra de António de Sousa (1ª quadra) e Tradicional (2ª).
2. *Feiticeira* - música e letra de Ângelo de Araújo.

---

<sup>1</sup> João José Falcato foi estudante da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra entre 1942 e 1947. Seguindo a carreira de jornalista, deixa duas publicações memorialistas: *Coimbra dos Doutores* (1957) e *Palácios Confusos* (1964?).

## FALAS DE AMOR

Música: Francisco Serrano de Sequeira Baptista

Letra: 1.<sup>a</sup> quadra de António de Sousa; 2.<sup>a</sup> quadra tradicional

Falas de amor, só as sabem  
Os cegos de olhar profundo...  
Há palavras que não cabem  
Em toda a luz deste mundo!

Não olhes para os meus olhos  
Tão velhinhos nesta idade  
Cautela que te não peguem  
A doença da saudade.

*Falas de Amor*, embora seja uma composição datada de finais dos anos 1940, não apresenta significativa ruptura estética com as práticas dos anos anteriores, identificáveis nas quadras de redondilha maior sem um objectivo critério de escolha, e recorrendo ao tradicional. Este tema, segundo informações recolhidas e confrontadas, teria sido composto por Serrano Baptista, então em Lourenço Marques, a propósito da digressão do Orfeon Académico de Coimbra a África, nas "férias grandes" de 1949<sup>1</sup>. O autor chegou mesmo a cantar, acompanhando-se à guitarra com apoio de Luís de Paiva à viola, no final do concerto dado pelo Orfeon no Teatro Manuel Rodrigues. Relata Almeida Santos em *Coimbra em África*:

"No final do espectáculo, foi chamado ao palco o Dr. Serrano Baptista, um nome que deixou no ar de Coimbra, a par da saudade da sua figura de estudante, a melodia inspirada das suas lindas canções. O Dr. Serrano Baptista, cujo lar cheio de evocações académicas é uma autêntica república coimbrã, manteve o bom gosto de confiar à guitarra os lamentos de alma que ninguém entende como ela. E, relembrando os velhos tempos das serenatas pela noite dentro, subiu ao palco. Acompanhado pelo Dr. Luís Paiva, que é mestre na viola, transportou-se e transportou-nos aos pórticos enlaurados da Sé Velha. A sua voz de ouro é ainda a mesma que me vem distante dos meus primeiros anos de aluno do liceu" (1952: 140-141).

---

<sup>1</sup> José Niza é um dos autores que refere o contexto do aparecimento da composição, embora, e confrontando com as memórias de Almeida Santos, possa haver algum exagero na forma como quer fazer transparecer o imediatismo da criação: "Serrano Baptista integrou-se no "seu" coral e compôs um fado" (1999b: 292).



Da viagem, tudo indica, trouxeram esta composição para Coimbra, entre outros, os cultores e orfeonistas Manuel Branquinho, Anarolino Fernandes, Eduardo Tavares de Melo, Manuel Pepe, José Afonso, Napoleão Amorim, Carlos Figueiredo Júnior e António Almeida Santos.

Também conhecido por *Não olhes para os meus olhos*, este Fado foi registado em bobine pelo autor cerca de 1950, vindo a ser recuperada a gravação em CD doméstico<sup>1</sup>, em edição particular a que chamou *Serrano Baptista – Saudades*, editado em 2001<sup>2</sup>, e a partir do qual se realizou a transcrição apresentada. Novamente se encontra António de Sousa, autor da primeira quadra que, à semelhança de *Fado do Alentejo*, faz também parte da obra poética *O Encantado*, verificando-se uma ligeira alteração no quarto verso escrito assim por Sousa: "Dentro da luz deste mundo" (1919: 44).

Neto de Francisco Serrano, significativo compositor, regente e colector que realizou importante levantamento etnográfico na zona de Mação, com transcrição de variado repertório<sup>3</sup>, Serrano Baptista nasceu em Mação a 21 de Setembro de 1909, tendo falecido em Lourenço Marques em 1953. Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra em 1933, foi um dos mais activos cultores da CC, tendo passado por vários organismos e destacando-se como um dos fundadores do Fado Académico de Coimbra em parceria com Jorge Morais (Xabregas). Assim como seu avô, aquando da sua estadia profissional no Tribunal de Miranda do Douro, fez recolha de um conjunto considerável de melodias que viriam a constituir o *Cancioneiro Tradicional Mirandês*.

O primeiro registo fonográfico (78 rpm) desta composição deve-se a Fernando Rolim, editado pela Melodia, 15.094 – FPD 226 (1952), com acompanhamento de António Brojo e António Portugal (guitarra) e Aurélio Reis e Mário de Castro (viola), com o título alterado para *Não olhes para os meus olhos* e o texto poético, supostamente tradicional, que se transcreve:

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 10

<sup>2</sup> Os dados e respectivo ficheiro áudio foram cedidos por António Nunes.

<sup>3</sup> *Romances e Canções Populares da Minha Terra* (1921).

Não olhes para os meus olhos  
Tão velhinhos nesta idade  
Cautela que te não peguem  
A doença da saudade.

Tenho saudades da vida  
Quase desejo morrer  
E é só pra olhar os teus olhos  
Qu'inda desejo viver.

A mesma composição virá a ter reedições pela Alvorada no EP, AEP 60746 e LP, ALD 532, e pela Movieplay, MOV 30.425 A/B (2001), em CD *Fados e Guitarradas de Coimbra* Vol. II.

Gravaram ainda a composição os seguintes cultores:

António Bernardino: Valentim de Carvalho, EMI 0777 7 99609 2 7 (1992).

Delfim Lemos: Grupo de Fados Cantares de Coimbra, DCD 1024 (1997).

Rui Seoane: fado ao centro Vol. 1, s.r. (2011).

# Falas de Amor

Francisco Serrano de S. Baptista  
António de Sousa/Tradicional

$\text{♩} = 70$

Fa las de'a mor só as sa bem Os

ce gos de'o lhar pro fun do Fa

fun do Há pa la vras que não

ca bem Em to da'a luz des te

mun do Há pa la vras que não

ca bem Em to da'a luz des te mun do.

## FEITICEIRA

Música: Ângelo Vieira de Araújo

Letra: Ângelo Vieira de Araújo

Ó meu amor  
Minha linda feiticeira  
Eu daria a vida inteira  
Por um só beijo dos teus!  
Por teu amor  
A minha vida era pouca  
P'ra beberes da minha boca  
Num beijo de eterno adeus!

Ó meu amor  
Sonho lindo este que eu tive  
Única esperança que vive  
Na minh'alma a soluçar!  
Por teu amor  
Eu morria de desejo  
Deste-me a vida num beijo  
E eu vivi pra te beijar.

Ângelo Vieira de Araújo nasce em S. João da Madeira, a 18 de Fevereiro de 1919, embora o registo oficial do seu nascimento aconteça apenas a 1 de Janeiro de 1920, tendo falecido em Lisboa a 30 de Julho de 2010. Licenciado em Medicina pela Universidade de Coimbra, Curso que concluiu em 1947, fez parte da Tuna Académica, como violinista, do Fado Académico, e, posteriormente, do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC). (Inácio, 2007)

Enquanto elemento do Fado Académico, organismo em cujo seio se cultivava o gosto pela canção radiofónica, é ele próprio um compositor influenciado pela linha estética do romantismo cançonetista ligeiro da rádio e do cinema, levando atrás de si um conjunto considerável de admiradores alheios a toda a movimentação cultural e social que por finais dos anos 1940 se fazia sentir. O seu repertório, com exemplos como *Maria se Fores ao Baile*, *Santa Clara*, *Contos Velinhos* e *Feiticeira*, não era contudo muito apreciado por alguns dos cultores, chegando mesmo a ser considerado de mau gosto no contexto da realidade estética coimbrã. Acresce a esta conjuntura o facto de

Ângelo de Araújo ter sido um colaborador activo na orientação interpretativa de Alberto Ribeiro para as gravações dos temas inseridos em *Capas Negras*, produção cinematográfica que, apesar das controvérsias, acaba por contribuir para a divulgação internacional da CC, principalmente através dos espectáculos e gravações efectuados por Alberto Ribeiro no Brasil.

Sobre o ambiente que envolveu a CC nos anos 1940, da falta de vontade interventiva dos seus cultores, alheios à inovação, e sobretudo pelo conservadorismo que agradava particularmente ao Estado Novo, mantendo a ordem nos rituais tradicionais sem esforços ideológicos contrários, escreve Jorge Cravo:

“A geração de 40 era, sim, dominada por um certo “instinto de conservação” das suas praxes, símbolos e tradições, numa altura em que o destino da Alta<sup>[1]</sup> estava já traçado e o tradicionalismo vigente contrariava o impulso para a inovação e a modernidade. [...] Os académicos de quarenta, embora tivessem já consolidado plenamente o “chamado fado de Coimbra” como um discurso musical dotado de identidade própria, não confundível, nem “irmão bastardo” do Fado de Lisboa, viveram numa espécie de crise estético-musical face à Geração d’Oiro dos anos 20. Por outro lado, embora assim fosse, a geração de 40 várias vezes se deixava enredar num traço musical incaracterístico e a tendência para o Fado de Lisboa surgia sem entraves” (2009b: 55-56).

*Feiticeira*, a sua primeira composição, de carácter ligeiro muito ao estilo clássico da Serenata, foi inicialmente divulgada pelo cantor Manuel Simões Julião, estudante de Histórico-Filosóficas e uma das vozes de excelência dos anos 1940, e por Alberto Ribeiro através da sua interpretação no filme *Capas Negras* (1947). A composição viria a ter considerável sucesso, e, assim como *Contos Velinhos*, também de sua autoria, continua na base dos repertórios actuais de vários cantores. A forma poética que se transcreve é a que consta da publicação de Marques Inácio, *O Canto e a Música de Coimbra* (2007), fotobiografia do compositor que, ainda vivo, teria feito a

---

<sup>1</sup> O processo para a criação da nova Cidade Universitária é iniciado em 1939. Das várias hipóteses de localização consideradas pelo conjunto de Professores convidados ministerialmente a dar parecer, acaba por ser a da adaptação da então zona universitária a que reúne mais consenso, levando contudo a vários tipos de discordância por parte de uma considerável facção da comunidade académica e popular (Silva, 1984). A 14 de Abril de 1943, iniciou-se a transformação da velha *Alta* na *Cidade Universitária, estadonovista*, numa “solução dolorosa, estética e urbanisticamente menos feliz, porque sacrificou desnecessariamente toda a zona típica e tradicional da cidade alta, mas utilitariamente satisfatória visto ter dotado a Universidade com vastos edificios, arejados, onde os seus serviços, saindo dos moldes acanhados em que sempre viveram, encontraram um desafogo que nunca antes tinham conhecido” (Lamy, 1990:249-250).

correção da transcrição, já que a mesma se encontra dispersamente publicada na sua subdivisão em quadras:

Ó meu amor  
Minha linda feiticeira  
Eu daria a vida inteira  
Por um só beijo dos teus.

ou ainda em sextilhas como se verifica na edição da Casa Sassetti (1947) que adiante se reproduz, usando na sua identificação a indicação de género Fado de Coimbra e Serenata, e na publicação de Manuel Pereira Resende, *Melodias de Sempre – Fados* Nº 33 (2003: p. 26-27):

Ó meu amor, sonho lindo este que eu tive  
Única esperança que vive  
Na minh'alma a soluçar!  
Por teu amor eu morria de desejo  
Deste-me a vida num beijo  
E eu vivi p'ra te beijar!

À semelhança de muitas outras poesias, justificando-se nos processos de transmissão oral e no pouco interesse investigativo da maior parte dos cultores, também *Feiticeira* se encontra interpretada e gravada com alterações que, desta forma, na maioria das vezes se reflecte no próprio sentido. Fernando Rolim, por exemplo, no fonograma *Regresso de Quem Nunca Partiu* (2007), e Rui Oliveira em *100 Anos-Fado de Coimbra* (2008), versão que serviu de base à transcrição que se apresenta<sup>1</sup>, alteram os sétimo e oitavo versos da primeira estrofe para a seguinte versão: *P'ra beber da tua boca/Um beijo de eterno adeus*. Por sua vez, José Mesquita, em *Tempo(s) de Coimbra* (1984-2013), interpreta da seguinte forma: *P'ra beberes da minha boca/Um beijo de eterno adeus*. Assim como se verificam alterações nos textos poéticos, acontecem, de intérprete para intérprete, cambiantes várias na linha melódica, sendo também as autorias, muitas vezes, objecto de ligações erradas como acontece com este tema,

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 11

gravado por Alberto Ribeiro com edição brasileira da Copacabana, 001-B, S. Paulo (s.d.)<sup>1</sup>, em que é atribuída a composição a José Galhardo.

Dos registos fonográficos de *Feiticeira*, destacam-se:

José Mesquita: EMI-VC 2603881 (1984).

EMI Music Portugal, 50999 9 58772 2 8 (2013).

Joaquim Matos: Edisco, 25 (1994).

Carlos Pedro: Secção de Fado da AAC, CD-SF-005 (1995).

José Henrique Dias: Discossete, 1172-2 (1997).

CDsete, CD 3 (2001).

Manuel Branquinho: Movieplay, MOV 30.02 (2000).

Anarolino Fernandes: Videofono, VCD 50027 (2005).

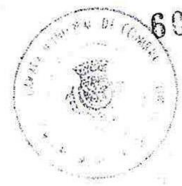
Fernando Rolim: Ovação, 593 CD (2007).

Rui Oliveira: public-art 33808 (2008).

José Branco: fado ao centro Vol. 2, s.r. (2012).

---

<sup>1</sup> Exemplar existente na colecção do Museu Académico de Coimbra.



# FEITICEIRA

FADO DE COIMBRA  
Serenata

Letra e Música de  
Angelo de Araújo

PIANO

Ó meu a - mor, mi-nha lin - da , fei-ti-  
ceira, Eu da-ria a vi- da in- - tei - ra Por um so ber - jo dos , teus! O meu a -  
mor, mi-nha lin-da fei-ti- - ceira, Eu da-ria a vida in- - teira Por um so ber - jo dos  
teus! Por teu a - - mor a minha vida e - ra pouca, P'ra be-ber's da mi - nha


Copyright 1947 by Sasseti & C.ª Editores, 50, Rua do Carmo, Lisboa.  
Todos os direitos de execução, de adaptação, arranjo e reprodução reservados para todos os países

(Impresso em Portugal)

Figura 32 Feiticeira (p. 1): reprodução da publicação da Casa Sasseti (1947)



61



boca, Num beijo de eterno a - deus! Por teu a - mor a minha vida e - ra

ouca, P'ra be-be-r's da mi - nha boca, Num beijo de e - terno a - deus! O meu a -

Ó meu amor, sonho lindo êste que eu tive,  
 Única esperança que vive  
 Na minha alma a soluçar!  
 Por teu amor eu morria de desejo:  
 Deste-me a vida num beijo,  
 E eu vivi p'ra te beijar!

Figura 33 Feiticeira (p. 2): reprodução da publicação da Casa Sassetti (1947)

# Feiticeira

Ângelo de Araújo  
Ângelo de Araújo



Ó meu a mor Mi nha lin da fei ti cei ra Eu da ri a vi da'in

4 tei ra Por um só bei jo dos teus Ó meu a teus Por teu a

7 mor A mi nha vi da'e ra pou ca P'ra be ber da tu a

9 bo ca Um bei jo de'e ter no'a deus Por teu a mor A mi nha vi da'e ra

12 pou ca P'ra be ber da tu a bo ca Um bei jo de'e ter no'a deus.

#### 4.6 NEO-PRESENCISMO (1950)

A década de 50 posiciona-se hegemonicamente na CC, olhando a anterior acentuada descida de valores estéticos e mesmo de produção relevante (no ano de 1940 “nada há de especial a assinalar”), na linha de pensamento de Morin (1967) transposta para este contexto: “Il faut que le passé soit mort pour ressurgir esthétiquement”. Este período<sup>1</sup> constitui-se assim como um marco importante na CC, principalmente pela retoma de registos fonográficos, interrupção a que não teria sido certamente estranho o aparecimento massivo da Rádio (anos 30) afectando grandemente a indústria discográfica<sup>2</sup>, levando inclusivamente algumas lojas ao abandono da actividade produtora e comercial (Losa, 2010).

“Diga-se a talho de foice, que esta geração, ao repensar e redimensionar a memória musical que lhe chegara dos anos 20, procurou uma resposta ao enquadramento da problemática da Canção de Coimbra no espaço cultural urbano da própria cidade. Uma canção que demorava a revigorar-se mas que exigia uma nova lírica. E, se a geração de 50 não podia fugir muito ao imaginário musical que lhe chegava às mãos, pelo menos podia refundi-lo” (Cravo, 2009b: 65).

Iniciadas as gravações em 1952/53<sup>3</sup> no interesse de figuras que nos finais de 40<sup>4</sup> começavam a comprometer-se com a necessidade de um ressurgimento urgente, ressignificação de uma expressão musical que tendia a cair numa intraduzibilidade

---

<sup>1</sup> A identificação adoptada – na linha da proposta de António Nunes – entende-se pelo interesse do Grupo de Pinho Brojo na herança estética de Artur Paredes e Bettencourt e, mais tarde, pelo caminho performativo de Luiz Goes. O termo “Maneirismo”, que António Nunes (2002a) associa nas suas publicações, embora no que à História da Música diga respeito se apresente por vezes envolto em alguma ambiguidade nas diferenças de opinião, remetido à questão do “à maneira” que se verificou na passagem do Renascimento para o Barroco – em que, este último período, muitas vezes acusou aqueles que criaram suportados pelos cânones estéticos anteriores – (Ferreira, 1994-95; Castro, 1991), compreende-se nas orientações estéticas de nomes como Camacho Vieira que centraram a sua expressão performativa num estilo matizadamente “amaneirado” na clássica ligação às anteriores práticas. Também o trabalho instrumental, nas práticas performativas e composicionais de António Brojo, embora com uma exploração harmónica mais preocupada atingindo níveis de qualidade superiores, se desenvolveu à “maneira” de Artur Paredes. Apesar das referidas associações, o complemento “Maneirismo” é aqui retirado por se entender, enquanto termo caracterizador, rodeado de ambiguidades relativamente à realidade das práticas.

<sup>2</sup> Das memórias de José Niza, matriculado na Faculdade de Medicina em 1956, ressalta, ainda no período liceal em Santarém: “Mas ouvíamos também gravações mais recentes, uma série de oito discos que tinha sido registada em 1953, depois de um período de mais de 20 anos em que o fado e a guitarra de Coimbra tinham sido ignorados pelas gravadoras” (Niza, 2002: 114).

<sup>3</sup> António Nunes e Anjos de Carvalho colocam a hipótese de terem acontecido gravações já em 1952, embora se não tenham registado os respectivos contratos.

<sup>4</sup> José Afonso, Luiz Goes e Pinho Brojo, entre outros.

sonora preocupante e ontologicamente descaracterizada, e rompimento com o estado de “conservação” a que a CC se via votada, a década de 50 assume-se como impulsionadora da necessária transformação que viria a marcar definitivamente uma nova orientação estética.

Augusto Camacho, um dos nomes que faz a transição, grava em 1953 dois fonogramas (Columbia M.L. 177 e M.L. 178 - 78 rpm) incluindo, no primeiro, *Sonhando*, com música e letra de Carlos de Figueiredo e *Sé Velha* com música de Carlos de Figueiredo e letra de Fernando Quintela, e no segundo *A Tua Rua*, com música de Carlos de Figueiredo e letra de José Régio, e *Mágoa* com música e letra de Carlos de Figueiredo. Camacho foi acompanhado pelos guitarristas Petrónio Ricciulli e Egas Berrance, e pelo compositor e violista Carlos de Figueiredo.

Embora não seja efectivamente possível delimitar fronteiras exactas para este período, pode no entanto, e teoricamente, assumir-se o seu início com o aparecimento do Grupo de António Pinho Brojo (Tertúlia do Calhabé<sup>1</sup> 1951-54) constituído inicialmente pelo próprio e o também guitarrista António Portugal, os violistas Aurélio dos Reis e Mário de Castro, e os cantores Florêncio Neto de Carvalho<sup>2</sup>, José Afonso, Fernando Rolim, Machado Soares e Luiz Goes<sup>3</sup>, tendo ainda com ele colaborado os cantores Augusto Camacho, Higinio Faria e Alexandre Herculano. Para seu fim, e no que se vem entendendo como transições, pode estabelecer-se a dissolução do Grupo Coimbra *Quintet* e as experiências conducentes ao que viria a designar-se “Movimento da Balada e da Trova”. À entrada deste período são ainda de referir, alguns de menor importância nas caracterizações, nomes como Eduardo Tavares de Melo (guitarrista, violista e compositor), Manuel Branquinho (cantor, guitarrista e violista), Almeida Santos (guitarrista, cantor e compositor), Antero da Veiga (guitarrista e compositor), João de Melo (guitarrista), Júlio Ribeiro (guitarrista), Carlos Figueiredo (violista e compositor), Fernando Neto (violista) e o cantor Victor de Matos.

---

<sup>1</sup> Zona Leste da cidade de Coimbra.

<sup>2</sup> Pelos problemas de garganta que o afectavam, Florêncio de Carvalho, seria mais um *diseur* do que um cantor, na perspectiva do trabalho que desenvolveu na descoberta e formação de novos cantores.

<sup>3</sup> Os cantores José Afonso, Fernando Rolim, Machado Soares e Luiz Goes viriam a protagonizar a “Segunda Geração d’Oiro”, assim chamada por muitos pela continuidade das orientações estéticas que caracterizaram a “Primeira Geração”, bem como pela excelência performativa dos seus representantes, percebendo-se a hegemonia continuada do cantor enquanto figura central.

Caracterizando-se como década de passagem, vê nos seus finais verificarem-se significativos fenómenos sociais, culturais e políticos como o já citado Decreto-Lei 40.900 (1956) que viria a desencadear fortes contestações por parte da Academia, a grande crise política desencadeada pela candidatura do General Humberto Delgado (1958) à Presidência que movimentou tanto a Sociedade *Futrica* como a Académica em manifestações ao seu apoio, as oposições à política salazarista que levariam Henrique Galvão (1961) ao assalto e desvio do paquete Santa Maria (Antão, 2008) e, no mesmo ano, a invasão dos territórios portugueses na Índia por parte da União Indiana com Nheru como responsável e o início das revoltas em Luanda tornando 61 o *anno horribilis* do regime (Saraiva, 1998; Labourdette; 2001).

Paradoxalmente, mas um pouco à semelhança do período anterior, toda esta conjuntura política e social, reflectida na vida da Academia e nas autonomias universitárias, passa quase despercebida junto dos protagonistas que se assumiam conscientes da necessidade de renovações estéticas. Por outro lado (Jorge Cravo descreve-o bem) o movimento associativo de 50, principalmente na contestação ao Decreto-Lei 40.900, “não só libertou os seus intérpretes para uma preocupação estética do seu Canto, como também pode ser interpretado como um sinal de uma certa imaturidade por parte desse *movimento associativo* pois não se servia da música como bandeira de luta na defesa dos seus ideais e interesses” (Cravo, (2009b): 56).

As principais linhas de força que impulsionam esta década centram-se no trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pinho Brojo que, oficializado em 1951 e rapidamente se tornando referência nas várias manifestações musicais, António Nunes refere como se intitulando, e sendo intitulado, representante de uma “Era de Prata”, inserindo-se, principalmente os guitarristas, numa chamada “Escola Moderna” em oposição às antigas técnicas (Escola antiga), protagonizando assim o estatuto de “guitarristas de transição”. O Grupo, através de Florêncio de Carvalho, inicia uma actividade pedagógica preocupada na formação de jovens cantores, fazendo incidir o trabalho na desarticulação da linha de colocações e estilos vocais romantizados e

exageradamente maviosos, orientando-se por um padrão a que Nunes chama teoria das “filiações vocais”<sup>1</sup>, estendendo-se o conceito de “filiação” aos instrumentistas.

No que à parte instrumental diz respeito, a figura de Artur Paredes continua a ser a “Escola” de referência para o desenvolvimento de técnicas interpretativas e sofisticação de construções harmónicas nos acompanhamentos e nas novas composições, tendo no guitarrista José Rodrigues (enfermeiro), pela proximidade com o círculo de influência de Paredes, o grande transmissor das suas técnicas instrumentais sabendo-se da resistência do “Mestre” à facilitação dos processos de ensino-aprendizagem. As formações com dois violistas, até aqui libertos de qualquer exigência interpretativa nas linhas de acompanhamento, passam, através do trabalho de Mário de Castro, a constituir-se como primeiro e segundo viola, orientando-se a execução no diálogo entre o acompanhamento harmónico *per se*, e as passagens de *baixo* efectuadas nos bordões, desenvolvendo assim uma maior coerência harmónica e rigor rítmico.

Como consequência da visibilidade atingida, e através das boas relações com o Emissor Regional de Coimbra, o Grupo virá a gravar, por influência daquele, um conjunto de oito fonogramas para a Melodia em 1952/53, com as vozes de José Afonso (ref. 15.090 ; 15.097), Fernando Rolim (ref. 15.091; 15.094) e Luiz Goes (ref. 15.092; 15.096), acompanhados pelos guitarristas António Brojo e António Portugal, e pelos violistas Aurélio Reis e Mário de Castro. No conjunto dos oito fonogramas, dois são instrumentais com *Variações em Lá menor* (José Amaral) e *Estudo em Lá Maior* (António Brojo) com a referência 15.093, e *Variações em Ré menor* (Carvalho Homem) e *Variações sobre o Fado em Dó* (Flávio Rodrigues) com a referência 15.095.

Desfeito o Grupo em 1954 e com a partida de Pinho Brojo para a Suíça (Basileia 1954-1958) na sequência da preparação do seu doutoramento, o ano seguinte vê o

---

<sup>1</sup> “Na realidade, Florêncio, ao endoutrinar os seus pupilos, ajudou a reescrever uma falsa evolução de “estilos” e ajudou a cimentar uma autêntica “escola de glosadores”. Machado Soares seria um “novo Bettencourt”. Pinho Brojo incarnaria Artur Paredes, postura que na voz ingénua de José Afonso significava elogio, e na de Carlos Figueiredo apenas representava “imitação e plágio”. [...] Existiria “uma primeira linha” de força, representada por Manassés de Lacerda, Paulo de Sá, Francisco Menano, Alexandre Rezende, que teria desaguado em António Menano e Lucas Junot. Artur Paredes e Edmundo de Bettencourt teriam criado uma “segunda linha”, na qual encaixavam Mário Mendes, Machado Soares e Adriano Correia de Oliveira. Paradela de Oliveira, amalgamado entre Bettencourt e Francisco Menano, representaria uma “terceira linha”, seguida por Augusto Camacho, Anarolino Fernandes, Fernando Rolim, José Afonso, Sutil Roque e João Barros Madeira. Era definida ainda “uma quarta linha”, com base em Armando Goes, presentificada por Ângelo de Araújo, Manuel Julião, Jorge Gouveia, Luiz Goes e José Miguel Baptista. Por conta dos equívocos das “filiações vocais” alguns cantores só viriam a encontrar-se plenamente com as potencialidades das suas vozes numa fase de maturação” (Nunes, 2002a: 26 ).

aparecimento do que viria a ser o embrião de uma das mais significativas e reconhecidas formações, o Coimbra *Quintet*, agora com António Portugal como primeiro guitarrista secundado por Jorge Godinho, e os violistas Manuel Pepe e Levy Baptista. Luiz Goes e Machado Soares continuam como principais cantores em conjunto com António Sutil Roque, já que José Afonso, chamado para cumprir serviço militar obrigatório (1953-55) e iniciando pouco depois a sua actividade docente no Colégio de Santa Maria em Mangualde, se vê privado da regular participação (Pimentel, 2010).

O projecto Coimbra *Quintet*, escolha de nome certamente orientada para o *marketing* internacional, constitui-se com os instrumentistas anteriormente referidos (Portugal/Godinho/Pepe/Baptista), e com o cantor/compositor Fernando Machado Soares que teria sido o principal organizador do mesmo. O interesse da Philips, tendo como intermediário Mário Silva<sup>1</sup>, em produzir um trabalho ligado à CC, viabiliza as gravações em Espanha<sup>2</sup>. A impossibilidade de Machado Soares se deslocar a Madrid, para as sessões de gravação que vieram a ser efectuadas no Teatro do Príncipe Real, traz como alternativa a voz de Luiz Goes que dará um dos mais importantes momentos interpretativos e projecção internacional do género. A passagem de 1958 para 59 marca a dissolução do Quinteto.

Em entrevista ao jornal *Diário de Coimbra* de 24 de Maio de 2007, Luiz Goes, sobre o convite feito para as gravações em Madrid, comenta:

“Fomos gravar a Madrid, aquela que foi a primeira pedrada no charco, depois das 78 rotações, que foi o “Coimbra Quintet”. Na altura, embora lá houvesse cantigas minhas, quem iria gravar era o [Fernando] Machado Soares. Mas ele, por qualquer razão não quis ou não conseguiu ir, e, à última hora, o Portugal pediu-me para eu ir com eles. Lembro-me perfeitamente de ensaiar no comboio... Chegámos lá e gravámos o disco que saiu muito bem, não só pela qualidade de som, mas pela repercussão que teve no mundo inteiro”

---

<sup>1</sup> Mário Augusto da Silva, Professor Catedrático da Faculdade de Ciências (Física) da Universidade de Coimbra, aposentado compulsivamente pelo regime em 1947 (viria a ser reintegrado em 1976, um ano antes da sua morte), é nomeado Consultor Científico da Philips Portuguesa em 1950.

<sup>2</sup> EPs *Serenata de Coimbra* 1: (430 702 PE) com os temas *Canção Açoreana*; *Variações em Lá m*; *Cantares do Penedo*; *Fado Hilário*. 2: (430 703 PE) com os temas *Fado do Estudante*; *Aquarela Portuguesa*; *O meu Desejo*; *Toada Beirã*. 3: (430 704 PE) com os temas *Fado Triste*; *Balada de Coimbra*; *Serra d'Arga*; *Variações em Ré m*.

Em 1956, período dominado pela excelência técnica do guitarrista António Portugal, afirma-se um novo Grupo com os guitarristas José Niza e David Leandro, e os violas João Conde Veiga e Maranha das Neves (Niza, 1999b). Para os finais deste período, António Nunes (2002a) refere ainda os guitarristas Dário Cruz e Fernando Xavier, e a formação liderada pelo guitarrista Jorge Tuna com Jorge Godinho, e os violas Durval Moreirinhas e Tito Mackay. Dos valores em ascensão, ainda estudantes liceais, cita os guitarristas Jorge Gomes e António Ralha, e os violistas Manuel Dourado e Rui Pato.

Segundo Jorge Cravo, nas considerações que faz ao significado deste período a que alguns chamaram “Segunda Geração d’Oiro”, refere que “o que fica de mais acutilante desta geração dos anos 50, é uma diferente atitude face à maneira como os temas são compostos e cantados. Florêncio de Carvalho, numa primeira fase, e Fernando Machado Soares, posteriormente, foram os mentores de uma nova postura poético-musical” (2009b: 65).

Dos temas ilustrativos deste período transcrevem-se os seguintes:

1. *Serra d’Arga* – música e letra tradicionais.
2. *Balada do Entardecer* – música e letra de Machado Soares.



## SERRA D'ARGA

Música: Tradicional (adp. Machado Soares)

Letra: Tradicional

Abaixa-te ó Serra d'Arga  
Que eu quero ver São Lourenço!  
Quero ver o meu amor  
Acenar-lhe como o lenço!

Menina do lenço preto  
Diga-me quem lhe morreu  
Se foi pai ou se foi mãe  
Que por ela morro eu.

Exemplo da influência das orientações da *Escola Presencista*, os temas de raiz tradicional *Serra d'Arga*, *Canção Açoreana* e *Toada Beirã*, entram no disco *Serenata de Coimbra* - Coimbra *Quintet* (1957) assegurando a particularidade estética que a fusão com o tradicional teria dado à CC, principalmente através do trabalho de Bettencourt e Artur Paredes nos idos 1920.

Sobre o contributo modernista de Artur Paredes para a CC, ignorado em grande parte nos decénios de 1930-40, e a ulterior continuidade operada pelo Coimbra *Quintet*, António Nunes refere: “Afinal quem vulgarizou e “classizou” o pioneirismo modernista de Artur Paredes foram justamente o Grupo de Pinho Brojo e o Coimbra *Quintet*. Não menos importante, o legado do Coimbra *Quintet* desempenhou papel decisivo na rejeição de um certo passado e no processo de transição para o Movimento da Trova. Estava encerrado um ciclo estético” (2002a: 35).

A versão de *Serra d'Arga* aqui transcrita<sup>1</sup> é exactamente a gravada em 1957 por Luiz Goes e o Coimbra *Quintet*, pela Philips, no EP 430 704 PE. A primeira quadra encontra-se, por exemplo, em *Folclore* (1971: 254), de Pedro Homem de Mello, com ligeira alteração do último verso relativamente à versão do Coimbra *Quintet*: *Quero acenar-lhe com o lenço!*. Também em *O Alto-Minho na Obra Etnográfica de Abel*

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 12

Viana (1997: 42), tendo como editor João Soeiro de Carvalho, se encontra diferença no quarto verso da mesma quadra: *Quero-lhe acenar com o lenço*. Por sua vez, Luiz Goes, possivelmente pela imediatez com que foram realizadas as captações para a edição, como se pode perceber em Cravo (2009b: 77) (“as gravações acabaram por ser conseguidas praticamente à primeira”), parece cantar o mesmo quarto verso alterando-lhe agora o sentido: *Acenar-lhe como o lenço*<sup>1</sup>.

A segunda quadra consta, com variantes, do *Cancioneiro Popular Português* Tomo II (1979) de José Leite de Vasconcelos, tal como se transcreve:

1. Indicada como recolhida em Salvaterra do Extremo, c. de Idanha-a-Nova (p. 117).

Menina do lenço preto,  
Diga-me quem lhe morreu.  
Se lhe morreu pai ou mãe,  
Para amor aqui ‘stou eu.

2. Do Algarve (p. 118).

Ó menina, ‘stá de luto,  
Diga-me quem lhe morreu:  
Se foi pai ou se foi mãe,  
*Más* não chore, ca ‘stou eu!

3. De Algoz, c. de Silves (p. 151).

Menina de lenço preto  
Diga lá quem *le* morreu,  
Se *le* morreu o seu amor,  
Em lugar dele estou eu...

4. De Cinfães (p. 151).

Menina de lenço preto,  
Diga-me quem lhe morreu;  
Se foi o seu marido,  
Na falta dele estou eu...

---

<sup>1</sup> Embora seja esta forma poética que se percebe na interpretação de Goes, o facto é que a transcrição, por exemplo a presente no libreto de *Luiz Goes: Canções Para Quem Vier - A Integral* (2013), mantém *Acenar-lhe como o lenço*!

Refira-se ainda, contrariamente ao habitual, que Goes não repete o segundo dístico, guardando o último verso para, depois de uma ponte instrumental, o fazer funcionar como cadência final.

Nuno de Carvalho e o Grupo Tertúlia do Fado de Coimbra adaptaram a letra, aumentando uma quadra, para:

Abaixa-te, ó Serra d'Arga  
Abaixa mais um nadinha  
Quero ver o meu amor  
No terreiro, em Caminha.

Rapazes, quando eu morrer  
Levai-me devagarinho  
À porta do meu amor  
Descansai um bocadinho.

Abaixa-te, ó Serra d'Arga  
Que eu quero ver-te, ó Bragança  
Quero ver o meu amor  
Meu tesoiro, minha esp'rança.

Fonogramas integrando o tema:

Luiz Goes: Philips, EP 430 704 PE (1957).

Philips, SLP 9013 (1957).

Philips, EP 840 271 BY (s.d.).

Philips, 838109-2 (s.d.).

Valentim de Carvalho, EMI 7243 5 80297 2 7 (2002).

Companhia Nacional de Música, CNM 209CD (2008).

EMI Music Portugal, 50999 9 28544 2 0 (2013).

Fernando Machado Soares: Philips, 836 816-1 (1988).

Nuno de Carvalho: Videofono, VCD 50001 (1993).

Jaime Leite: Associação Recreativa e Cultural Universitária do Minho (ARCUM), RUM 002 (1995).

Delfim Lemos: Grupo de Fados Cantares de Coimbra, DCD 1024 (1997).

Luís Filipe Costa Neves: Grupo Madeirense de Fados de Coimbra, [s.r.] [s.d.].

# Serra d'Arga

Tradicional (adp. Machado Soares)  
Tradicional

$\text{♩} = 50$

A bai xa - te'ó Ser ra d'Ar ga Que'eu que ro ver São Lou

4 ren ço! Que ro ver o meu a mor

7 A ce nar - lhe como o len ço!

10 *senza tempo* A ce nar - lhe como o len ço!

Ponte  
Instrumental

## BALADA DO ENTARDECER

Música: Fernando Machado Soares

Letra: Fernando Machado Soares

Ó Mondego, ó Mondego  
Diz-me se corres pró mar  
Ao meu amor, em segredo  
Saudades quero mandar.

Quero saudades mandar  
Em troca das minhas dores  
Diz-me se corres pró mar  
Espelho das minhas dores.

Fernando Machado Soares, natural de S. Roque do Pico (Açores), nasceu a 3 de Setembro de 1930. Na passagem por Coimbra, enquanto aluno do Curso de Direito que viria a terminar em finais de 1950, integrou grupos dos quais faziam parte Luiz Goes, José Afonso, Fernando Rolim, Florêncio de Carvalho, os guitarristas António Portugal e António Brojo, e os violas Aurélio Reis e Mário de Castro. Pertenceu ao Orfeon Académico e à Tuna, e, em 1957, é o grande mentor do projecto que viria a ser, como anteriormente referido, designado por Coimbra *Quintet* e que destacaria a orientação renovadora de Machado Soares no universo da CC.

“Machado Soares deu um contributo importante na criação das condições para a transição do fado clássico para as baladas e para as trovas, que as vozes de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira vieram a imortalizar: sem o contributo de Machado Soares, seguramente que teria sido outra, diferente e menos rica, a trajectória do Zeca e do Adriano (o qual, aliás, gravou muitas composições de Machado Soares)” (Niza, 1999b: 244).

À semelhança do que acontece em grande parte dos temas, principalmente até à década de 60 (séc. XX), a presença do Cancioneiro Tradicional é uma constante na inspiração e/ou adaptação tanto no aspecto literário como musical, sendo a primeira quadra um exemplo deste facto. Em *Canções Populares da Beira* (1923), de Pedro Fernandes Tomás, pode observar-se uma das quadras transcritas da cantiga *Sirandinha* (p. 110) em que, com a devida adaptação, se encontra o mesmo motivo:

Oh rio que vaes correndo  
De penedo em penedo...  
Rio, leva-me uma carta,  
Ao meu amor, em segredo!

Também em Pedro Fernandes Tomás, na publicação *Canções Portuguesas (Do Século XVIII à Actualidade)* (1934) se encontra, dentro da temática mondegua, a seguinte quadra da cantiga *Doce Bem* (p. 100):

Águas claras do Mondego  
Que para baixo correis:  
Lá me levais meus amores  
Nessas ondas que fazeis.

Tomando como exemplo a anterior quadra e o seu terceiro verso, entende-se permitida a liberdade de julgar um pouco “pobre” a rima entre o segundo e quarto versos da segunda quadra de *Balada do Entardecer – Em troca das minhas dores [...]* *Espelho das minhas dores* – que bem podia, assim o tivesse escrito o autor, transformar-se o quarto verso em *Espelho dos meus amores!*<sup>1</sup>. Esta particularidade, abster-se o sentido da intenção vs. qualidade, não é exemplo único principalmente nas obras gravadas. Por um lado observa-se regularmente o repentismo da criação literária, muitas vezes no contexto da tertúlia ou na necessidade do momento, marcando esse mesmo repentismo a quase obrigação de manutenção da produção do acto criador tal como se apresentou. Por outro, e na situação de captação para edição fonográfica, da necessidade de rentabilização dos meios, associado este facto à escassez dos mesmos em termos dos recursos tecnológicos, reportando-nos, como é óbvio, ao tempo em que se situa a presente cronologia.

A questão primeira pode fundamentar-se na passagem de Conde Veiga: “Nesse dia apareceu o Luiz Góis a cantarolar, metendo-lhe letras de outros fados, uma linda melodia. E dado que não surgia letra nova fez apêlo à malta circundante de que precisava urgentemente de duas quadras. Foi então que pedi excusa de acompanhamento, e, virando o tampo da viola para cima, escrevi a letra, que ficou logo aprovada *nemine discrepante*, como se diz na sala dos actos grandes” (1993: 52). Esta

---

<sup>1</sup> Sobre esta hipótese refira-se a interpretação de António Rodrigues, com acompanhamento de João Lamego e Joaquim Rodrigues (guitarras), e Agostinho de Matos e Rui de Brito (violas) que, no LP *Fados de Coimbra – Regresso ao Passado*, editado pela Roda, SSRL 9007 (1982), altera efectivamente este verso para *Espelho de meus amores*.

memória refere-se à construção da letra de *Fado da Despedida* que, com música de Luiz Goes, viria a ser gravado pelo Coimbra *Quintet* e editado pela Alvorada no EP – MEP 60 110 (1958).

Ainda em relação ao tema e no que ao discurso melódico diz respeito, percebe-se uma clara influência tradicional assente no composto 6/8 e na dualidade menor-Maior. Contudo, a parte B, na passagem para o relativo Maior, destaca-se pela alteração de andamento, entrada com intervalo de sétima e passagem pelo segundo grau (subdominante) directamente à dominante de *Fá m*, transitando para uma ponte instrumental que, a tempo, volta à parte A com repetição do primeiro dístico, criando um ambiente contrastante que valoriza a própria composição.

A transcrição que se apresenta corresponde à interpretação de Machado Soares no EP *Fados e Guitarradas de Coimbra*, MEP 60 109, editado pela Alvorada em 1958. Acompanharam o cantor os guitarristas António Portugal e Jorge Godinho, e os violas Manuel Pepe e Levi Baptista<sup>1</sup>.

Edições onde se insere *Balada do Entardecer*:

Fernando Machado Soares: Alvorada, MEP 60 109 (1958).

Movieplay, MM 37.045 (1994).

Movieplay, MOV 30.332 (1996).

António Rodrigues: Roda, SSRL 9007 (1982).

Vidisco, 11.80.1208 (1992).

Nuno de Carvalho: Videofono, VCD 50001 (1993).

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 13



# Balada do Entardecer

Fernando Machado Soares  
Fernando Machado Soares

*♩=75*

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of six staves of music. The lyrics are written below the notes. The score includes a tempo marking of 75 beats per minute, a key signature change to three flats, and a bridge section marked 'Ponte instrumental'.

Ó Mon de go ó Mon de go

Diz - me se cor res prò

mar Ó

*lento* Ao meu a mor em se gre do *rit.* Sau da des que ro man

*a tempo*

**Ponte instrumental**

dar Ó Mon de go ó Mon

de go Diz - me se cor res prò mar.

#### 4.7 2º MODERNISMO – MOVIMENTO DA BALADA, MOVIMENTO DA TROVA, NOVO CANTO (1960 – ca. 1978)

A herança dos anos 20, com Bettencourt e Artur Paredes<sup>1</sup>, e a década de 1950, com nomes como Luiz Goes, Machado Soares, José Afonso, Pinho Brojo, António Portugal, entre outros, transportam os *sixties*, os “turbulentos sixties” como se lhe refere António Nunes, para uma das mais importantes fases da canção coimbrã, no seu filão académico, muito influenciada pela corrente musical interventiva francófona, com Jacques Brel, Serge Gainsbourg, Guy Béart e Leo Ferré, norte-americana com Bob Dylan e Joan Baez, e chilena com Victor Jara, por exemplo. A todo este ambiente não foi igualmente estranha a “nova” música brasileira (*Bossa Nova*), e a dupla Tom Jobim/Vinicius de Moraes, certamente pela intervenção dos estudantes brasileiros a frequentar a Universidade de Coimbra.

“Durante os anos sessenta, ainda que nem sempre explicitamente, as práticas e os discursos culturais efectuados no território académico tendem a adquirir uma dimensão *engagée*. [...] A viragem dos anos cinquenta para os anos sessenta coincide com um certo arejamento cultural na Academia de Coimbra, patente no surgimento de modos de estar e agir menos apegados a um certo tradicionalismo coimbrão, de que é exemplo o aparecimento de uma série de grupos não alinhados com o regime. [...] Durante o período quente da contestação [1969], diversos artistas actuam em Coimbra, como José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, verdadeiros *compagnons de route* do movimento estudantil que, muitas vezes de modo informal e clandestino, colaboravam nas realizações culturais da Academia. Outros nomes apresentavam-se na cidade: é o caso de Chico Buarque, Nara Leão e Vinicius de Moraes.” (Cardina, 2008: 167-169).

Os anos 60 abrem assim o caminho para uma canção assumidamente contestatária, suportada por um discurso ideológico conduzido principalmente pela poesia de Manuel Alegre. O próprio ambiente académico coimbrão, de crescente revolução social, com uma lista de “esquerda académica” encabeçada por Carlos Candal

---

<sup>1</sup> A herança estética “presencista” retoma-se no interesse pelos motivos tradicionais, tanto na sua forma original como nas adaptações, bem como na inspiração poética. Da mesma forma, o Soneto e a audácia de acompanhamentos exclusivamente à viola experimentados em Afonso de Sousa e Armando Goes com Noites de Luar, virão a ser, em finais de 1950, respectivamente, as grandes linhas orientadoras de Luiz Goes e José Afonso.

a vencer as eleições para a Direcção Geral da Associação Académica (1960)<sup>1</sup>, cria as condições para o desenvolvimento do novo movimento expressivo-musical (Correia, 1984). O percurso do Movimento da Balada (José Afonso/Rui Pato) e Trova (Manuel Alegre/António Portugal/Adriano Correia de Oliveira/António Bernardino), iniciado com *Balada do Outono* de José Afonso (1960)<sup>2</sup>, tem, em *Trova do Amor Lusíada* (1961) e *Trova do Vento que Passa* (1963), da parceria Adriano/A. Portugal/M. Alegre, a principal marca da canção coimbrã enquanto expressão musical que viria a designar-se por Canto de Intervenção (Cravo, 2009a).<sup>3</sup>

Coimbra vivia então num autêntico “estado de graça” criativo e performativo musicalmente, onde, para além da música, era preocupação constante a discussão de outras artes, passando pela poesia e pela actualidade política nacional e internacional. Curiosamente, no circuito dos nomes já referenciados, tinha presença a junção de verdadeiras famílias como os irmãos Ernesto (g.) e Eduardo de Melo (g. e v.), e os irmãos Manuel (g.), José (g.) e Rui Borralho (v.). O grupo dos irmãos Borralho dinamizou, em sua casa, espaço de ensaios que ficou conhecido por “Ré menor”. Singular tertúlia, por lá passaram guitarristas como Nuno Guimarães, António Andias, Hermínio Menino e Francisco Martins, violistas como Rui Pato e Jorge Rino, e cantores como António Bernardino, José Manuel dos Santos e Fernando Gomes Alves.

As tendências modernizadoras da CC que então se verificavam têm, para o senso comum, em José Afonso e na *Balada do Outono*, o princípio da diferença na tradição musical coimbrã resultante de um consciente esforço de alternativa aos modelos “clássicos”, orientando-se para outros espaços de sociabilidade. Iniciado aqui o Movimento da Balada, suporte estético e ideológico para o Canto de Intervenção, não

---

<sup>1</sup> “A esta vitória da Esquerda académica para a Direcção Geral da Associação Académica não terá sido alheia uma viragem na intenção de voto do eleitorado feminino que até então votava maioritariamente nas listas mais conservadoras” (Cravo, 2009a: 58).

<sup>2</sup> Apesar de *Balada do Outono* ser comumente aceite como o início do rompimento com o chamado Fado de Coimbra na alternativa à tradição fadista (Cravo, 2009a; Cardina, 2008; Lamy, 1990), Louzã Henriques refere, contudo, acerca dos esforços de renovação com José Afonso: “Por exemplo, a *Balada de Outono*, um dos seus fados mais conhecidos, obedece claramente ao padrão tradicional de uma canção da despedida... *Águas das fontes calai/Ó ribeiras, choraí/que eu não volto a cantar!*” (in Carreiro, 2013: 247).

<sup>3</sup> Na entrada “Canto de Intervenção” em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Maria de São José Côrte-Real, em linha com as propostas poéticas de Manuel Alegre construídas sobre o imaginário trovadoresco, refere : « Remontando as origens da sua identidade ao movimento trovadoresco medieval, os cantores de Coimbra celebravam a fusão da música com a poesia, cantando as preocupações do seu tempo e da sua classe, numa forma musical simples e de meios reduzidos » (2010a : 223).

deverá ser todavia perdido o percurso inicial de José Afonso, de orientação puramente “clássica” como é visível nos seus registos iniciais onde grava temas como *Contos Velhinhos* e *Incerteza*, e *Fado das Águias* e *O Sol Anda lá no Céu* (Melodia 15.090/15.097 em 1952). Paralelamente desenvolve a sua prática performativa no seio das referências tradicionais da CC em digressões com a Tuna e o Orfeon. O próprio registo *Balada do Outono-Fados e Guitarradas de Coimbra* (Rapsódia EPF 5.085 de 1960) em que interpreta *Balada do Outono*, *Vira de Coimbra* e *Amor de Estudante*, acompanhado pelos guitarristas António Portugal e Eduardo de Melo e pelos violas Paulo Alão e Manuel Pepe, não indicia ainda a transformação estético-ideológica que viria a ser operada no seu percurso performativo, tanto que manteve a presença das guitarras como conviria ao repertório alinhado.

Fora de Coimbra a partir de 1957 é, contudo, um “retornado” assíduo à convivência com os pares, referindo Nunes (2002a) que assume uma posição clara de renúncia à estética da CC de então. Apesar desta oposição, convive nas suas práticas performativas com as referências de que pretende desvincular-se, como acontece com o registo (1961) para edição de um LP promocional do Orfeon para os Estados Unidos<sup>1</sup>, e com a sua deslocação em 1963 à Suíça, Alemanha e Suécia, integrando um grupo constituído por Adriano Correia de Oliveira, os guitarristas José Niza e Jorge Godinho, o viola Durval Moreirinhas, e a fadista lisboeta Esmeralda Amoedo (Pimentel, 2010: 63). As práticas e vinculações de José Afonso podem enquadrar-se no que George Marcus interpreta acerca de que “the identity of anyone or any group is produced simultaneously in many different locales of activity by many different agents for many different purposes” (1998: 62).

Nas ambiguidades e fugas ao real que foram marcando de certa forma a transição dos anos 1950 para 60 em José Afonso, poderá entender-se verdadeiramente 1963 e o EP *Baladas de Coimbra* (Rapsódia EPF 5.218) com *As Pombas*, *Canção Vai... e Vem...*, e, principalmente, *Menino do Bairro Negro* e *Vampiros*, como a consolidação da ruptura com toda a sua fase anterior e a entrada numa estética ideologicamente interventiva. Contudo, na perspectiva das ambiguidades referidas, não é de desvalorizar

---

<sup>1</sup> Sobre este registo, em que grava *Minha Mãe* e *Balada de Aleixo*, Nunes adianta ainda que: “Embora as duas “baladas” de José Afonso fossem acompanhadas só à viola por José Niza/Durval Moreirinhas, a verdade é que figuravam lado a lado com temas mais convencionais interpretados por Sousa Pereira, Barros Madeira e Sutil Roque (cantores servidos pelo grupo de Jorge Tuna)” (Nunes, 2002a: 41).

o facto de, contrariamente ao pretenso afastamento da origem coimbrã na nova fase criativa, o fonograma se continuar a intitular *Baladas de Coimbra*.

Com o afastamento de José Afonso do quotidiano académico conimbricense, a ala mais progressista da Academia encontra em Adriano Correia de Oliveira, que cedo se evidenciou tanto no campo desportivo como na intervenção política e cultural, demonstrando igualmente particular sensibilidade para a música e poesia, o mensageiro certo para a transmissão das ideologias que serviam os movimentos contestatários.

Chegado a Coimbra para frequentar a Faculdade de Direito em 1959, cedo se envolveu nas actividades de organismos como o Orfeon Académico, Grupo Universitário de Danças Regionais e Círculo de Iniciação Teatral de Coimbra (CITAC), tendo registado as suas primeiras gravações, no ano imediato, com os guitarristas António Portugal e Eduardo de Melo, e os violistas Durval Moreirinhas e Jorge Moutinho, no EP *Noite de Coimbra* (Orfeu ATEP 6025), com os temas *Fado da Mentira*, *Balada dos Sinos* e *Canta Coração*.

Em 1961 grava, com a formação António Brojo/António Portugal (g.) e Paulo Alão/Jorge Moutinho (v.), mais dois EP: *Balada do Estudante* (Orfeu ATEP 6033) interpretando *Fado da Promessa*, *Fado dos Olhos Claros*, *Contemplanção*, *Balada do Estudante*, e *Fados de Coimbra* (Orfeu ATEP 6035) com interpretação dos temas *Canção de Fornos*, *Trova do Amor Lusíada*, *Balada da Esperança*, e *Balada do Fim do Ano* [*Fado do Fim do Ano*]. Nesta sequência anual de produção, registando-se em 1962 um novo *Fados de Coimbra* (Orfeu ATEP 6077) com *Minha Mãe*, *Prece*, *Senhora Partem Tão Tristes* e *Desengano* [*Nossa Senhora da Graça*], é contudo o ano de 1963 que projecta verdadeiramente o Movimento da Trova para a categorização do Canto de Intervenção com o EP *Trova do vento Que Passa* (Orfeu ATEP 6097). A formação instrumentista resume-se a António Portugal (g.) e Rui Pato (v.), fazendo parte do registo os temas *Trova do Vento que Passa*, *Pensamento*, *Capa Negra*, *Rosa Negra* e *Trova do Amor Lusíada*.

O ano seguinte (1964) a *Trova do Vento Que Passa* conhece, na perspectiva do esforço de renovação da matriz inicial da expressão coimbrã, uma nova abordagem através do grupo Coimbra *Quartet* (grupo do Orfeon Académico) com *Portugal: Fados from Coimbra*, gravado na Holanda com edição em 1965 (Philips 831 206 PY) por José

Miguel Baptista acompanhado pelos guitarristas Eduardo e Ernesto de Melo e a viola de Durval Moreirinhas. Este tempo vê ainda assumir-se um dos intérpretes mais significativos da guitarra de Coimbra, Jorge Tuna, que, construindo uma expressão performativa própria na técnica e na orientação criativa, chega até hoje como um concertista de pleno direito a julgar pelas palavras de Vieira Nery insertas em *Coimbra a 4 Mãos* (2012), último trabalho de Tuna com Durval Moreirinhas: “Jorge Tuna volta a impor-se aqui logo à partida, como um Mestre. [...] um grande músico português em pleno auge da sua capacidade artística, a revelar simultaneamente uma segurança técnica a toda a prova, uma profunda sabedoria na comunicação expressiva e rigor maduro na sua escrita como compositor”.

O Movimento da Trova, assim como o da Balada, alinhando-se ideologicamente na construção de um discurso poético muito direccionado, associado a estéticas vocais e instrumentais de eficaz intervenção social, acontecem em Coimbra, paradoxalmente, numa estratégia de clara negociação entre o conservadorismo e o intervencionismo, protagonizada por nomes como o próprio Adriano, António Bernardino e António Portugal, percebendo-se a necessidade, como refere Cravo (2009a), de não perderem “a sua ligação à linha tradicional dominante para não serem marginalizados pelos sectores mais conservadores”. Esta perspectiva negocial insere-se no que Duarte Rodrigues observa acerca da problemática Racionalidade moderna/Racionalidade tradicional:

“Em relação à tradição, a racionalidade moderna tanto pode ser encarada de um ponto de vista negativo como de um ponto de vista positivo. Do ponto de vista negativo, a instauração do projecto de legitimação racional, do dizer e do fazer legítimos, apresenta-se como um processo de ruptura em relação à fundamentação tradicional da legitimidade. [...] Do ponto de vista positivo, a instauração do projecto moderno de legitimação racional do dizer e do fazer legítimos é encarada como um projecto de refundação da experiência, constituindo um novo horizonte de interacção e de interlocução” (2010: 165-166).

Relativamente ao movimento *Baladeiro* que nos decénios de 1960 e 1970 cumpriu um papel *funcional* e de instrumento político relevante, e reconhecendo essa importância, Mário Vieira de Carvalho, em 1978, na perspectiva problematizada da função social da música, sua democratização e contributo para a tomada de consciência colectiva, reflecte no entanto sobre a questão da música *per se* e da música enquanto

associação ao texto poético: “Não pode a “balada” resultante da fusão entre texto e guitarra ser a pedra de toque da discussão dum problema como o da democratização da música. [...] O interesse da balada é todo extramusical [...] A democratização da música e a função social da música não têm nada a ver com as baladas, por muito valiosas que estas sejam de outros pontos de vista” (1978: 33-34).

Embora se generalize a ideia de uma Coimbra musicalmente interventiva e contestatária centrada nos movimentos da Balada e Trova (José Afonso e Adriano), é um facto que a segunda metade dos anos 60 produz também movimentos de renovação e contestação protagonizados respectivamente por Nuno Guimarães e Luiz Goes<sup>1</sup>. O guitarrista, compositor e autor Nuno Guimarães (1942-1973) torna-se uma das figuras mais esquecidas da CC porque, para além da sua curta vida, acontece, num claro processo de renovação dos “clássicos” e subtil incursão interventiva em parceria com os irmãos Eduardo e Ernesto de Melo e o cantor José Miguel Baptista, numa das mais profícuas fases da mudança musical estética coimbrã.

Nuno Guimarães antecede, com *A Rosa e a Noite* (1965)<sup>2</sup> por exemplo, os simbolismos de Maio de 68 e “o punho e a rosa” do ilustrador Marc Borret (1969) associado ao Partido Socialista, a *Operação Flor* (distribuição de flores na Baixa de Coimbra) em 1969 como “novas formas de acção que entroncam em modalidades de contestação emergentes, nas quais as componentes política, cultural e geracional se combinavam” (Cardina, 2008: 88), e os EP e LP *Flores para Coimbra* de António Bernardino (1969). Repartindo-se entre as reinterpretações ousadas dos “clássicos” nos arranjos e introduções, e os originais, Nuno Guimarães deixa uma marca indiscutível de intervenção social e política em temas como o referido *A Rosa e a Noite*, *Saudade* e *Canção dos Marinheiros*<sup>3</sup>.

Segundo António Nunes “O segundo fulgor do Movimento da Trova culmina com a gravação do LP *Flores para Coimbra*, como que a traduzir as vivências da Crise

---

<sup>1</sup> Jorge Cravo (2009a) admite mesmo os anos 60 divididos por Ciclos: Ciclo Adriano Correia de Oliveira (1963-1966); Ciclo Nuno Guimarães (1965-1968); Ciclo Goesiano (1967-1971).

<sup>2</sup> *A Rosa e a Noite* faz parte do fonograma *Serenata de Coimbra* (Ofir AM 4.039 – 1965). Com interpretação de José Manuel dos Santos, Nuno Guimarães e Manuel Borralho como guitarristas, e Rui Pato e Jorge Ferraz como violistas. Assiste-se neste tema a uma interessantíssima valorização do acompanhamento das violas.

<sup>3</sup> *Saudade* e *Canção dos Marinheiros* fazem parte do fonograma (EP) *Baladas* (Ofir AM 4.102 – 1967). Para além dos dois temas, António Bernardino como único cantor, interpreta ainda *Cantar de Amor* e *Tempo sem Sombras* (quatro originais de Nuno Guimarães).

Académica de 1969” (2002a: 51). Este registo, servido por excelentes interpretações e contendo um conjunto de temas com uma carga simbólica forte na linha da contestação política que a poesia de Manuel Alegre reforça, acaba por ser desvalorizado no próprio ideal que servia, muito por radicalizações próprias do contexto que então envolvia Coimbra, o país e o mundo.

Tendo a responsabilidade instrumental dos guitarristas António Portugal e Francisco Martins, e do viola Luís Filipe Roxo, *Flores para Coimbra* (1969), originalmente em formato EP (Orfeu ATEP 6402) com os temas *Flores para Coimbra*, *Canção com Lágrimas*, *Canção do Exílio* e *Trova da Planície*, viria a ser reeditado no mesmo ano em formato LP (Orfeu SNAT 11007) acrescentando os temas *Canção do Trovador*, *E Alegre se fez Triste*, *Fado para um Amor Ausente*, *Guitarras do meu País*, *Canto do Silêncio*, *Canto da nossa Tristeza*, *Cantiga para os que Partem* e *Trova do Vento que Passa*. Na opinião de Jorge Cravo este trabalho marca o fim da CC nas práticas regulares dentro da cidade, acrescentando, contudo, “que, ainda pontualmente, as guitarras e algumas vozes se faziam ouvir em Coimbra, pois nos inícios da década de 70, ainda existia, na cidade, o grupo de Hermínio Menino, com os cantores João Farinha e Natal da Luz, entre outros, mas, o que se passava era extramuros” (2009a: 127). Refira-se que Luiz Goes se ausenta de Coimbra, para Lisboa, em 1959.

Efectivamente, o ciclo de finais de 60 a que Cravo chama “Goesiano”, iniciado cerca de 1966 pelo guitarrista João Bagão em parceria com o poeta Leonel Neves e Luiz Goes, tem neste um ausente/presente visto ser mais reconhecido em Lisboa do que em Coimbra. O Novo Canto, que António Nunes define como “um movimento [...] que tendo revisitado selectivamente o repertório “clássico” pretendeu recusar a tradição, opondo-lhe um conjunto diversificado de produtos estéticos” (2002a: 52).

Luiz Goes, nestes finais de 60 já assumidamente um cantautor amadurecido, grava *Coimbra de Ontem e de Hoje* (1967) e *Canções do Mar e da Vida* (1969). O primeiro, de temática coimbrã e ligações “clássicas” demonstradas logo na sua abertura com *Direcção*, de Bettencourt (letra) e João Bagão (música), e *O meu Fado*, de António Botto (letra) e Armando Goes (música), não deixa de se envolver em particularidades paradoxais porquanto, em *No Calvário*, *Canção da Infância* e *Balada do Mar*, a João Bagão e Aires de Aguiar, se junta a guitarra de Carlos Paredes, já nesta altura fora do



circuito de acompanhamento e com fortes ligações ao Partido Comunista. Esta parceria é justificada por Jorge Cravo no sentido da grande admiração que Carlos Paredes “sempre sentiu por Luiz Goes, como homem e como artista, e ao facto de existir uma forte ligação de Goes aos homens da *presença*, movimento ao qual seu pai, Artur Paredes, estava artisticamente ligado” (2009b: 119).

O segundo disco (1969), embora a ligação à Coimbra de outro tempo continue a manter-se nas referências mais uma vez de Bettencourt e seu tio Armando, é contudo mais reflexivo, social e de compromisso contestatário muito próprio que, por isso, desenhou a demarcação da orientação mais politizada de José Afonso, Adriano e António Portugal com a Trova e a Balada. Leonel Neves é assumidamente o parceiro poético de Goes. Todavia, o cantor, começa também aqui a manifestar uma perspicácia poética inspirada e de denuncia social muito presente em *Boneca de Trapo* (*Boneca de trapo/que vestes o sonho/de verde-encarnado*).

Grandemente influenciado por seu tio, Armando Goes, e pelo seu círculo de companheiros, Luiz Goes constrói, na necessidade de ultrapassar a simples imitação mas mantendo-se fiel às raízes, uma técnica expressiva singular, apoiada no seu timbre de barítono mas com uma extensão que possibilitava o ataque perfeito das tessituras destinadas aos tenores, e principalmente liberta de ortodoxias interpretativas e composicionais. Sobre as preocupações de Goes no equilíbrio entre a tradição e a liberdade/necessidade de inovação, contrariamente à presença de algum solipsismo que viria a verificar-se crescente, percebe-se a universalidade da consciência social e cultural, sustentada pela compreensão da evolução histórica seguida por Theodor Adorno (2008) no pensamento sobre as relações com a tradição, no sentido de que esta se não deve negar abstractamente, mas sim tornar-se objecto de crítica situacional, na perspectiva das ligações abertas entre o presente e o passado.

Nesta perspectiva percebe-se a posição de Goes no relacionamento com os cultores anteriores de referência, confessando ele que essa convivência, embora importante, dificultou e simultaneamente personalizou a sua visão estética e orientação performativa na consciência de que, não havendo nada a acrescentar à excelência daquelas práticas, e no imperativo da fidelização às raízes, restava modernizar no

sentido da intelectualidade, potenciar a liberdade expressiva e comunicativa como veículo de intervenção humana e social, e valorizar o rigor interpretativo.

“Eu, com sete, oito, nove anos, já conhecia os nomes importantes de Coimbra daquele tempo, conheci, desde pequenino, pessoas que eram autênticos mitos. O Artur Paredes era tão familiar para mim como o meu pai. Conheci os Menanos, desde o António ao “Xico”, e o Edmundo Bettencourt que tem uma influência determinante na minha obra. [...] Eu fui muito influenciado por dois cantores de Coimbra. Um foi meu tio, Armando Goes, pela maneira primorosa como se exprimia, pela interpretação magnífica e até pelo timbre de voz que era muito semelhante ao meu. [...] Mas, o meu mestre era Edmundo Bettencourt. O Edmundo Bettencourt usava de uma liberdade total para fazer o que lhe viesse à cabeça, e era isso que eu queria. [...] O Bettencourt foi muitas vezes assistir às minhas gravações. Há até um episódio muito interessante. O meu tio Armando disse-me uma vez: “Estás a cantar muito bem, mas estás a gritar um bocado”. O Bettencourt diz-lhe: “Oh Armando, mas tu não sabes que há coisas que têm de ser gritadas?”. Eu precisava de liberdade. Limitações já as tinha a música.”<sup>1</sup>

O início dos anos 70, pese embora toda a ambiência contestatária estudantil reflectida nas crises académicas e a crescente desvalorização da canção de orientação mais “clássica”, acontece nas vontades emigradas<sup>2</sup> de Armando Marta e Luiz Goes mantendo a herança interpretativa coimbrã. Armando Marta grava, em 1971, acompanhado por António Andias (g.) e Durval Moreirinhas (v.), o EP 4 *Canções de Coimbra* com edição da Zip-Zip (Zip 10 033/E). No mesmo ano Luiz Goes volta a gravar um LP, *Canções de Amor e Esperança* (Columbia 8E062-40179), agora exclusivamente composto por originais em que opta por acompanhamentos apenas com a presença das violas de António Toscano e João Gomes no lado A do disco, levando ao lado B a guitarra de António Andias acompanhado por Durval Moreirinhas.

O ano de 1972 marca também, desaparecido Fernando Rodrigues da Silva (irmão de Flávio) em 1964, o início do trabalho continuado no ensino da guitarra por Jorge Gomes (estudioso seguidor da técnica interpretativa de Artur Paredes) que, mantendo-se até hoje no que se pode considerar um verdadeiro “apostolado”, tem sido a

---

<sup>1</sup> Entrevista ao jornal *Diário de Coimbra* de 24 de Maio de 2007.

<sup>2</sup> Estes intérpretes, entre outras referências de que é exemplo Manuel Branquinho, encontravam-se já fora de Coimbra pelos anos 1970.

grande referência na formação de gerações de instrumentistas<sup>1</sup> que têm passado principalmente pelas escolas do ACM, Chiado, Secção de Fado da Associação Académica e Tuna Académica.

Os anos que sucedem a revolução de Abril de 1974 alinham-se pela contestação académica coimbrã à tentativa de ressurgimento da CC. O movimento musical contestatário que vulgarmente foi entendido como partindo de Coimbra e a emblemou, muito mitificado nas figuras de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, não permitiria tão cedo e facilmente o retorno à expressão sereníl que os próprios, de certa forma, manteriam subliminarmente na sua expressão performativa, muito por aquilo que Umberto Eco refere relativamente aos processos de inovação do músico “tradicionalista”: “E quando fazia nascer os germes de uma crise da tonalidade, ou alargava as suas fronteiras, fazia-o com prudência, numa dialéctica de inovação e respeito para com o repositório tradicional; na atitude, se me é permitida uma comparação política, do reformista e do conservador iluminado, mas não do revolucionário” (2011: 240).

Alguns intérpretes da CC que protagonizaram este período, e ainda na linha de pensamento de Umberto Eco, foram muito mais o reformista consciente e intelectualizado do que o revolucionário fundamentalista apenas interessado na destruição da ordem imposta com vista à imposição de outra.

Para a ilustração deste período foram seleccionados os temas:

1. *Tenho Barcos, Tenho Remos* – música de José Afonso (?) e letra Tradicional.
2. *Trova do Vento que Passa* – música de António Portugal e letra de Manuel Alegre.
3. *Canção Pagã* – música de Luiz Goes e letra de Leonel Neves.

---

<sup>1</sup> Do trabalho de Jorge Gomes em parceria com o também guitarrista Fernando Monteiro, tem resultado a formação de vários instrumentistas dos quais sobressaem hoje Paulo Soares, António José Moreira e Ricardo Dias.

## TENHO BARCOS, TENHO REMOS

Música: José Afonso (?)

Letra: Tradicional

Tenho barcos, tenho remos  
Tenho navios no mar  
Tenho o amor ali defronte  
E não lhe posso chegar.  
Tenho navios no mar  
Tenho o amor ali defronte  
Não me posso consolar.

Já fui nau, já fui navio  
Já fui chalupa, escalor  
Já fui moço, já sou homem  
Só me falta ter mulher.  
Só me falta ter mulher  
Já fui moço, já sou homem  
Já fui chalupa, escalor.

José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos nasceu a 2 de Agosto de 1929, em Aveiro, vindo a falecer em Setúbal a 23 de Fevereiro de 1987. Frequentou o Liceu D. João III (actual Escola Secundária José Falcão), em Coimbra, onde estabelece as primeiras relações com António Portugal e Luiz Goes, tendo efectuado matrícula no curso de Ciências Histórico-Filosóficas, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1949. José Afonso desenvolveu uma importante carreira discográfica (1953-1985), materializada em vinte e oito edições originais (Niza, 1999b).

Na introdução a *As Voltas de um Andarilho*, Viriato Teles transcreve de José Afonso: “A realidade é tudo: é aquilo que existe, aquilo que nós supomos que existe e aquilo que nós inventamos. Há mais coisas na realidade do que muita gente pensa. E não existem temas nobres e temas que não são nobres. Depende, em certo modo, da nossa originalidade” (2009: 29).

As primeiras gravações, assim se supõe embora o próprio José Afonso as não refira ou valorize<sup>1</sup>, datam de 1953<sup>2</sup>, realizadas nos estúdios do emissor regional de Coimbra da Emissora Nacional. Destas gravações resultam dois discos (78 rpm) editados pela Melodia, ambos com o título *Fados de Coimbra*, respectivamente com as referências 15090 e 15097, incluindo, o primeiro, *Incerteza* (Eduardo Tavares de Melo) e *Contos Velhinhos* (Ângelo de Araújo), e o segundo, *O Sol Anda lá no Céu* (Carlos Figueiredo/Carlos Figueiredo; Tradicional) e *Fado das Águias* (Tradicional(?)/C. Castelo Branco; F. Lemos Quintela). Gravaram com José Afonso os guitarristas António Brojo e António Portugal, e os violas Aurélio Reis e Mário de Castro.

*Tenho barcos, tenho remos*<sup>3</sup> é gravado pela primeira vez em 1962, no Convento de S. Jorge de Milreu, em Coimbra, editado pela Rapsódia no EP (45 rpm) EPF 5.182, com o título *Baladas de Coimbra* e contendo ainda os temas *Menino d'Oiro*, *No Lago do Breu* e *Senhor Poeta*. Acompanhado apenas à viola por Rui Pato, iniciando aqui a parceria com José Afonso, é neste trabalho, a partir do qual se realizou a transcrição apresentada, que se dá a ruptura com o tradicional conjunto musical guitarras/violas e a continuação do conceito Balada<sup>4</sup>, iniciado como designação das suas canções no disco *Balada do Outono* (onde ainda estavam presentes as guitarras de António Portugal e Eduardo de Melo), editado pela Rapsódia, EPF 5085 – EP0089F, em 1960.

A originalidade musical do tema, relativamente à sua completa autoria, tem oferecido algumas dúvidas. Contudo, e apesar da inspiração tradicional que possa estar subjacente e trama harmónica assente na simplicidade I/IV/V graus, não é difícil aceitar a autoria em José Afonso olhando as características composicionais de parte da sua obra. Na falta de referências que possam esclarecer esta questão, por alguns levantada, é apresentada a autoria musical com interrogação.

---

<sup>1</sup> Sobre esta questão escreve José Niza: “Num depoimento à RDP-1, já em 1985, e em relação a esta sua fase iniciática diz o cantor: “Gravei uns faditos de Coimbra”. E mais não disse” (1999b: 178).

<sup>2</sup> A vida pessoal e académica de José Afonso não é, por esta altura, propriamente fácil: “Faltava às aulas (incapaz de comandar o corpo e a vontade), reprovava por faltas, o estado do seu curso universitário era caótico: “Tenho cadeiras no terceiro ano, enxertias no segundo e ramificações no primeiro”, costumava dizer, naquela ironia “sofredora” com que comentava os próprios fracassos. As suas habituais distrações atingiam grau hiperbólico: Várias vezes entrou na aula com a saia preta da mulher, aos ombros, em vez da capa” (Silva, 2000: 73-74).

<sup>3</sup> CD anexo faixa nº 14

<sup>4</sup> “Teria sido “o Dr. Menano” a dar o nome a essa sua “primeira musiqueta” [referindo o tema *Balada do Outono*], conforme contou José, ao assinalar que depois o termo entrara na gíria corrente, mas “sem quaisquer veleidades de escola”” (Pimentel, 2010: 60).

Quanto ao texto poético, frequentemente atribuído ao compositor<sup>1</sup>, não restam quaisquer dúvidas do contrário, podendo encontrar-se a primeira quadra, com alterações, em Pedro Fernandes Tomás, na obra *Canções Portuguesas (Do Século XVIII à Actualidade)* (1934), inserta na canção *Tenho Barcos...*, indicada como *descante* originário do Alentejo:

Tenho barcos, tenho redes,  
Tenho navios no mar:  
Tenho o amor ali defronte  
Ó ai! Ó ai!...  
Mas não lhe posso falar (Tomás, 1934: 134).

Relativamente à segunda quadra, pode encontrar-se em *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com primeira edição em 1955, obra que o autor referencia basear-se nas histórias e romances populares do Nordeste Brasileiro. Muito próximo dos autos de Gil Vicente, tem como personagem principal João Grilo, que assim diz em determinada passagem:

“Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava para eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!

Já fui barco, fui navio,  
Mas hoje sou escalér.  
Já fui menino, fui homem,  
Só me falta ser mulher (Suassuna, 2005: 144).

A adaptação da quadra, e principalmente a substituição do verbo *ser*, pelo *ter*, no último verso, poderá relacionar-se com uma entendida melhor contextualização das referências e, na substituição de *ser mulher* por *ter mulher*, com a relação mais própria à mensagem da primeira quadra.

Das gravações conhecidas do tema anotam-se:

José Afonso: Rapsódia, EPF 5.182 (1962).

Edisco, EDL 18.020 (1982).

Edisco, ECD 1 (1987).

---

<sup>1</sup> Acerca da primeira quadra e da sua hipotética relação, pode ler-se em *José Afonso: Um Olhar Fraternal* (Santos, 2002) a referência à existência de um barco pertencente a um grupo constituído por Manuel Pité, António Barahona, José Louro, António Bronze e José Afonso, que poderia estar na base da inspiração poética, facto, como se demonstra, não ter significativo fundamento.

Germano Rocha: Polydor (França), 46146 (1964).

José Borges: Estúdio, EEP 50 088 (1969).

António Bernardino: Valentim de Carvalho, VECEMI, 2603881 (1984).

EMI-VC, 2603833 (1990).

EMI Music Portugal, 50999 9 58772 2 8 (2013).

José Miguel Baptista: Edisco, ECD 15 (1993).

Victor Almeida e Silva: Movieplay, PE 51.013 (1994).

Espectáculo de homenagem ao Dr. Nuno de Carvalho, em Ponte da Barca: Sem referência nem indicação de cantor (2009).

# Tenho barcos, tenho remos

José Afonso  
Tradicional

*♩=70 senza rigore y rubato*

The musical score is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five lines of music. The first line contains measures 1-5, the second line measures 6-10, the third line measures 11-14, the fourth line measures 15-18, and the fifth line measures 19-22. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. There are three triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) in measures 5, 10, and 18. A section of the score, measures 16-17, is marked '(Ponte instrumental)' and contains no lyrics. The piece ends with a double bar line at the end of measure 22.

Te nho bar cos te nho re mos Te nho na vi os no mar Te nho'o'a mor a li de

6  
fron te E não lhe pos so che gar Te nho na vi os no mar Te nho

11  
na vi os no mar Te nho'o'a mor a li de fron te Não me

15  
pos so con so lar (Ponte instrumental) Te nho'o'a mor a li de

19  
fron te Não me pos so con so lar.



## TROVA DO VENTO QUE PASSA

Música: António Jorge Moreira Portugal

Letra: Manuel de Melo Duarte Alegre

Pergunto ao vento que passa  
Notícias do meu país  
E o vento cala a desgraça  
O vento nada me diz.

Mas há sempre uma candeia  
Dentro da própria desgraça  
Há sempre alguém que semeia  
Canções no vento que passa.

Mesmo na noite mais triste  
Em tempo de servidão  
Há sempre alguém que resiste  
Há sempre alguém que diz não.

Primeiro intérprete de *Trova do Vento que Passa*, Adriano Correia de Oliveira, de nome completo Adriano Maria Correia Gomes de Oliveira, nasceu no Porto, a 9 de Abril de 1942, falecendo em Avintes em 16 de Outubro de 1982. Matriculado na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, em 1959, curso que não viria a acabar, fez parte do Orfeon Académico, Tuna, Grupo Universitário de Danças Regionais e CITAC (Círculo de Iniciação Teatral de Coimbra), destacando-se ainda na prática do voleibol. Um ano após a chegada a Coimbra é editado o seu primeiro trabalho, *Noite de Coimbra*, pela Orfeu, ATEP 6025 (1960), integrando os temas *Fado da Mentira* (Alexandre de Resende/Anónimo), *Balada dos Sinos* (Eduardo de Melo/Adriano Correia de Oliveira), *Canta Coração* (Eduardo de Melo/Adriano Correia de Oliveira) e *Chula* (instrumental). Para além da poesia tradicional, são Manuel Alegre e Manuel da Fonseca os poetas mais cantados por Adriano (Niza, 1999b). Em Coimbra é contemporâneo dos cantores António Bernardino, José Mesquita e José Miguel Baptista, entre outros.

O texto poético que suporta o tema *Trova do Vento que Passa*<sup>1</sup>, da autoria de Manuel Alegre, é constituído pelas estrofes 1, 15 e 16 do poema com o mesmo nome, publicado na obra poética *Praça da Canção*, com primeira edição em 1965, sendo a composição musical da autoria de António Portugal. No disco com o mesmo nome, editado pela Orfeu, ATEP 6097 (1963), do qual se retirou a transcrição apresentada, acompanham Adriano o guitarrista António Portugal e o viola Rui Pato, juntando-se a *Trova do Vento que Passa* os seguintes temas: *Pensamento*, *Capa Negra*, *Rosa Negra*, e *Trova do Amor Lusíada* do disco *Fados de Coimbra*, editado também pela Orfeu, ATEP 6035, em 1961.

Com o mesmo nome, *Trova do Vento que Passa* N° 2, e fazendo parte do EP assim designado, editado pela Orfeu, ATEP 6374 (1971), Adriano coloca novamente a sua voz na poesia que, embora com alguma interrogação, se supõe de Manuel Alegre, agora com música de sua autoria. Contudo, e à semelhança do que até aqui se verifica no contexto poético da CC, a inclusão de quadras soltas, também neste tema a primeira quadra pertence ao cancionero tradicional, com ligeira alteração, podendo encontrar-se em *Cancioneiro Popular Português* Tomo I (1975), de Leite de Vasconcelos, com indicação de origem em Arcos de Valdevez-Bragança:

O meu amor diz que vinha  
Quando a Lua viesse.  
A Lua já ali vem,  
Meu amor não aparece. (Vasconcelos, 1975: 587).

Das gravações de *Trova do Vento que Passa* referem-se:

Adriano Correia de Oliveira: Orfeu, ATEP 6097 (1963).

Orfeu, RT LP 18011 (1982).

Ediclube (CD n° 5), EMI 7243 5 20639 2 5 (1999).

Clássicos da Renascença (CD n° 28), Movieplay, MOV 31.028 (2000).

António Bernardino: Orfeu, SBNAT 11007 (1969).

Valentim de Carvalho, EMI-VC 2603881 (1984).

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa n° 15

EMI-Valentim de Carvalho, 2603833 (1990).

EMI-Valentim de Carvalho, 0777 7 99607 2 7 (1992).

EMI Music Portugal, 50999 9 58772 2 8 (2013).

Movieplay, MOV 30.332 (1996).

J. Tavares Fortuna: Vidisco, 11.80.1304 (1991).

Rui Oliveira: Movieplay, PE 51.019 (1995).

Valdemar Vigário: Vidisco, 11.81.1421 (1995).

Carlos Pedro: Secção de Fado da AAC, CD-SF-005 (1995).

Delfim Lemos: Grupo de Fados e Cantares de Coimbra, DCD 1024 (1997).

Victor Almeida e Silva: Vidisco, 11.80.7854 (2000).

António Almeida Santos: Coimbra no Outono da Voz, s.r. (2002).

Vitorino e Janita Salomé: EMI-Valentim de Carvalho, 7243 5 82063 2 6 (2003).

José Mesquita: Ovação, 594CD (2008).

José M. Baptista/António Crespo/Patrick Mendes: public-art, 33808 (2008).

Nuno Silva: public-art, 39109 (2009).

Patrick Mendes: fado ao centro Vol. 2, s.r. (2012).

# Trova do Vento que Passa

António Portugal  
Manuel Alegre

$\text{♩} = 80$

Per gun to'ao ven to que pas sa No  
há sem pre'u ma can dei a Den

3 *allargando*  
tí cias do meu pa ís E'o ven to ca la'a des  
tro da pró pria des gra ça Há sem pre'al guém que se

6  
gra ça O ven to na da me diz E'o  
mei a Can ções no ven to que pas sa Há

9  
ven to ca la'a des gra ça O  
sem pre'al guém que se mei a Can

11  
ven to na da me diz. Mas  
ções no ven to que pas sa.

1. 2.

## CANÇÃO PAGÃ

Música: Luiz Goes

Letra: Leonel Neves

Lá longe  
Onde o Sol aquece e chama  
Sem distinguir os homens dos meninos  
Lá longe  
Onde não há nenhuma cama  
Que saiba que há amantes clandestinos.

Lá longe  
Onde a vida não arrasas  
Ó maldição dos deuses pequeninos  
Lá longe  
Talvez o amor encontre casas  
Lá longe  
Lá longe.

Lá longe  
Onde a Terra ainda deixe  
Bichos e homens livres pelas matas  
Lá longe  
Onde as gaivotas comem peixe  
Mas não na esteira turva das fragatas  
Lá longe  
Onde não tereis futuro  
Ó vendilhões da água das cascatas  
Lá longe  
Talvez o amor possa ser puro  
Lá longe  
Lá longe.

Luiz Fernando de Sousa Pires de Goes nasce em Coimbra, a 5 de Janeiro de 1933, falecendo em Mafra a 18 de Setembro de 2012. Enquanto aluno do Liceu D. João III, actual Escola Secundária José Falcão, em Coimbra, tem a sua primeira experiência como cantor da CC, integrando um grupo onde se juntavam António Portugal e Manuel Mora como guitarristas, e Manuel da Costa Brás e António Serrão nas violas de acompanhamento. Matriculado na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, em 1950, viria a acabar o Curso em 1958.

No seu percurso académico fez parte do Orfeon Académico, Tuna Académica, Coral dos Estudantes da Faculdade de Letras e Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Um ano após a entrada na Universidade, passa a ter contacto regular com os guitarristas António Brojo e António Portugal, os violas Aurélio Reis e Mário de Castro, e os cantores Fernando Rolim, Florêncio de Carvalho, José Afonso, Fernando Machado Soares e Sutil Roque, participando nas primeiras gravações (1952) efectuadas após os anos 1920.<sup>1</sup> “Nestas primeiras gravações, depois dos anos 20, realizadas nos estúdios de Coimbra da então Emissora Nacional, Luiz Goes é, de facto, o paradigma de uma nova atitude no panorama artístico e poético-musical da Coimbra dos anos 50, ao gravar temas de sua autoria, ou temas que seu tio chegara a gravar, mas que, por motivos vários e alheios à sua vontade, nunca tinham sido editados.” (Cravo, 2009b: 66).

Em *Canção Pagã*, fazendo parte do terceiro disco de originais, *Canções de Amor e de Esperança*, Columbia, 8E 062 40179 (1971), Goes é acompanhada por António Andias à guitarra, depois da ruptura com João Bagão cuja parceria se reactiva no quarto disco, e Durval Moreirinhas, à viola. O afastamento de Bagão leva o *cantautor* à necessidade de uma ainda maior emancipação criativa e à liberdade na selecção dos acompanhamentos. Consciente da conjuntura social de então, percebe-se, em *Canção Pagã*, “a necessidade de uma reconciliação do próprio homem com a Natureza, numa atitude ecológica a que eram ainda alheios os nossos governantes. Neste aspecto, digamos que Luiz Goes se antecipou às preocupações ambientais que posteriormente vieram a ser assumidas por vários sectores da nossa sociedade.” (Cravo, 2009b: 150).

Dos registos de *Canção Pagã* sublinham-se:

Luiz Goes: Columbia, 8E 062 40179 (1971).

EMI-VC, 7919321 (1989).

EMI-VC, 7243 8 33479 2 6 (1995).

---

<sup>1</sup> Os discos de 52 (78 rpm), com edição da Melodia, 15.092 e 15.096, continham respectivamente *Dobadoira* (D. José Pais de Almeida e Silva/António Sardinha), *Minha Barca* (Luiz Goes), *Rezas à Noite* (José Coutinho de Oliveira/José Marques da Cruz) e *Soneto* (Luiz Goes).

EMI-VC, 7243 5 80297 2 7 (2002).<sup>1</sup>

EMI-Music Portugal, 50999 9 28544 2 0 (2013).

João Barreiros: public-art, 33808 (2008).

Nuno Silva: public-art, 39109 (2009).

---

<sup>1</sup> Daqui, *Luiz Goes – Integral 1952-2002*, foi retirada a transcrição que se apresenta: CD anexo faixa nº 16.

# Canção Pagã

Luis Goes  
Leonel Neves



Lá lon ge on de'o sol a que ce'a cha ma sem dis tin guir os ho mens dos me

ni nos lá lon ge on de não há ne nhu ma ca ma que sai ba

que'há a man tes clan des ti nos Lá lon ge on de'a vi da não ar

ra sas ó mal di ção dos deu ses pe que ni nos lá

lon ge tal vez o'a mor en con tre ca sas lá lon ge lá lon ge.



#### 4.8 PÓS MODERNISMO (ca. 1978 – SÉC. XXI)

A envolvimento política e de intervenção cultural que, desde os anos 60, vinha a ligar a música à consciência social de mudança, tem na revolução de Abril de 1974, estendendo-se até aos anos 80, o seu expoente máximo<sup>1</sup>. Alinhando-se nas bandeiras do protesto, da resistência e da liberdade, a designada Canção de Intervenção constrói-se na “diversidade estilística da música tradicional portuguesa de ambas as proveniências, rural e urbana, bem como do carácter individual de cada compositor, mais ou menos influenciado por estilos musicais estrangeiros, [resultando assim] a variedade de estilos musicais associados à música e à canção de intervenção” (Côrte-Real, 2010a: 221).

O ambiente universitário, e concretamente Coimbra, são o berço privilegiado deste campo de intervenção<sup>2</sup> que, pela forma como se impõe nesta época (anos 60/70), acaba por potenciar os processos de destruição da memória da CC através da associação aos slogans (enquanto impulsionadores das práticas) de “reaccionária” e “fascista”, publicando-se o mesmo apelido aos que a tentassem recuperar.

Apesar de tudo, e porque como sublinha Lévi-Strauss (2007) na música facilmente se perde o “nível da palavra e passa-se imediatamente ao domínio da frase”, os anos que se prolongam de 1978 por toda a metade de 80, são “freneticamente restauracionistas e revivalistas, em luta contra a desertificação da memória” (Nunes, 2002a), através da vontade de antigos estudantes e dos novos que, pouco identificados com os vinte anos que percorreram o seu nascimento e adolescência, chegam à Universidade e à tal Coimbra “Do Choupal até à Lapa” na vontade das revivificações

---

<sup>1</sup> Sobre o percurso da canção política em Portugal, Mário Vieira de Carvalho lembra Fernando Lopes-Graça como seu iniciador: “Data da década de quarenta (mais precisamente de 1944-1945) a primeira colectânea de *Marchas, Danças e Canções* – “próprias para grupos vocais ou instrumentais populares” –, que teve a colaboração literária de escritores e poetas antifascistas como João José Cochofel, José Gomes Ferreira, Edmundo Bettencourt, Armindo Rodrigues, Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Arquimedes da Silva Santos, Joaquim Namorado e J. Ferreira Monte” (Carvalho, 1976: 14).

<sup>2</sup> Acerca desta questão, José Jorge Letria reforça que o espaço de intervenção dos intérpretes ligados a estas práticas “é inicialmente a Universidade, onde estudam e onde se desencadeiam processos de luta nos quais se encontram empenhados. A linguagem que usam e os poetas que cantam são, por natureza, pelo menos nos primeiros tempos, mais acessíveis aos estudantes e a sectores bem determinados da pequena burguesia urbana antifascista” (Letria, 1999: 38).

ritualistas e sónicas coimbrãs, como foi o caso, ainda em 1977, da Serenata realizada espontaneamente na Sé Velha.<sup>1</sup>

Os Seminários sobre o Fado de Coimbra iniciados precisamente em 1978 (já referenciados no ponto 2 do 3º Capítulo da I Parte), a divulgação pela RTP no programa *Coimbra Musical* com realização de Rui Ramos em que se assistiu à interpretação de temas complementados com vários comentários<sup>2</sup>, e principalmente a Serenata levada a efeito na Sé Velha na noite de abertura do Primeiro Seminário, foram indiscutivelmente o princípio impulsionador do processo de ressurgimento da CC para além dos anteriores movimentos.

Ainda em 1978, em referência feita por João Moura seu guitarrista constituinte, nasce na Academia o primeiro grupo de “Fados de Coimbra” após o 25 de Abril de 1974, *Grupo de Fados e Guitarras de Coimbra*, dele fazendo inicialmente parte “o António Pedroso (guitarra), o José António e o Rui Figueiredo (violas) e o Vítor Baltasar e o Carlos Caiado (vozes)” (Moura, 2002), e por onde têm passado, entre outros, cantores como Luís Cartario, José Neves, Rui Lucas e António Nogueira, e guitarristas como Francisco Alte da Veiga e Nuno Maia Grego.

José Mesquita, a partir de 1979, torna-se uma figura central tanto no processo de ressurgimento do repertório da CC, nele incluindo recriação, inovação, pesquisa de “novas pistas de musicalidade” (Mesquita, 2006: 410), como na produção discográfica que, para além de outros registos, são referência *Fados e Baladas de Coimbra*, editado pela Vadea/Roda, SSRL 9001 (1979), *Coimbra dos Poetas*, editado pela Fotossonoro (Edison) (1979), e *Ecos da Canção Coimbrã*, editado pela Polygram (1987) com reedição pela Philips, 532 339-2 (1996). Destaca-se ainda o seu trabalho como participante nas séries televisivas *Tempo(s) de Coimbra* (1983), *Coimbra sem Tempo* (1985), e *Canção de Coimbra-Anos 80*, transmitida pela RTP em 1989. Da proposta

---

<sup>1</sup> Jorge Cravo (2009b) dá conta dos acontecimentos na realização desta Serenata, interrompida pois, citando o jornal Diário de Coimbra de 30 de Novembro de 1977, “quando se soube nos meios académicos do que se estava a realizar [...], grupos de estudantes, vindos da Associação Académica, [...] e também de vários cafés daquela zona, rapidamente se dirigiram para o local, tendo posto em fuga [...] os promotores do espectáculo. Alguns estudantes afirmavam que esta iniciativa era uma provocação com fins marcadamente político-partidários, enquanto que outros, ligados aos promotores, negavam este facto”.

<sup>2</sup> Participaram nestes programas intérpretes como Rui Pato, António Portugal, António Brojo, Jorge Godinho, Manuel Pepe, Levy Baptista, Aurélio Reis, Carlos Teixeira, Álvaro e Eduardo Aroso, Luiz Goes, Machado Soares, Nuno Carvalho entre outros.

original apresentada por José Mesquita à RTP para esta produção de que foi autor e coordenador, reproduz-se o excerto final:

### 3. PARTICIPANTES

Sem prejuízo da inclusão de outros elementos, os contactos que já efectuámos permitiram-nos assegurar a participação de:

2 Grupos de Antigos Estudantes  
1 Grupo de "Antigos-Novos" Estudantes  
3 Grupos de Actuais Estudantes  
perfazendo um total de 8 cantores e 18 instrumentistas.

#### N.B.

Os convites para participar na série foram endereçados com a preocupação de fazer representar as 3 "gerações de estudantes" ( antigos, antigos-novos e actuais ), denominando por "antigos-novos" os elementos que só recentemente deixaram a condição de estudante efectivo de Coimbra. Obviamente, a selecção recaiu naqueles que, na década em curso, de algum modo contribuíram ou estão a contribuir para a renovação do canto e guitarra de Coimbra.

Coimbra, 17 de Janeiro de 1989



Figura 34 Excerto do original da proposta de José Mesquita à RTP para produção de "Canção de Coimbra-Anos 80"

A realização, em 1980, da primeira Queima das Fitas após o 25 de Abril de 1974, e a fundação da Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra, são um dos marcos mais significativos no ressurgimento das tradições académicas e da valorização da CC tanto nas suas práticas performativas como nos aspectos relacionados com a formação de novos intérpretes.

Por toda a década de 80 se constituem grupos de antigos cultores, surgem novos grupos e destacam-se intérpretes, cresce o interesse dos média, principalmente através da RDP-Centro com o jornalista Sansão Coelho, e a produção fonográfica surpreende com dois momentos distintos:

1. Em 1981 *Fados de Coimbra e Outras Canções* (Orfeu FP-6011), de José Afonso que, na opinião de António Nunes (2002a), “no plano simbólico, trata-se afinal de um acto de contrição perante o radicalismo do passado”, enquanto Viriato Teles (2009: 161-162) defende que José Afonso, ao reassumir a sua formação inicial como cantor de Coimbra “não se limita apenas a ser corajoso, mas está a contribuir novamente para tornar coerente a sua preocupação de sempre: manter viva a cultura portuguesa, o que não pode nem deve ser confundido com quaisquer intuitos de revivalismo saudosista”.

Este retorno pode bem, acerca do que atrás foi dito sobre os processos de inovação do músico “tradicionalista” em Umberto Eco, reforçar algumas opiniões acerca do facto de José Afonso nunca ter deixado de ser um cantor de Coimbra, ou, em outra medida, possivelmente mais racionalista, na linha do que escreve Tamara Livingston acerca das actividades revivalistas em que este trabalho se pode também enquadrar: “Many revivalists seem to be in search of a personal authenticity in historical forms. Others become involved for political reasons, others out of intellectual curiosity, still others because of financial gains to be made from the new revivalist market” (1999:74).

2. Em 1983 *Canções para Quase Todos* (EMI-VC 177503), de Luiz Goes, passados doze anos sobre o último registo. Um trabalho auto-reflexivo e de declarada intervenção social em que revisita Edmundo Bettencourt com *Balada dos meus Amores* e homenageia Miguel Torga com *Aqui e Dissonância*. Coimbra está muito presente em *Romagem à Lapa*, intensa, numa interpretação plena de saudosismo e reencontro: *Se um dia a vida parasse/e a gente voltasse/ao tempo que havia/e se o Mondego passasse/ e a todos levasse/a um velho dia/talvez a Lapa cantasse/e em pedra gravasse/a nossa alegria*.

Por finais de 1987 vários grupos continuam a surgir, destacando-se *Praxis Nova*, *Toada Coimbrã* e *Alma Mater*. O *Praxis Nova* assume-se como um grupo de particular importância no universo da CC, principalmente por uma nova atitude na concepção dos espectáculos, tanto a nível nacional como internacional. Luís Alcoforado, voz e “cara” do grupo, deixa a tradicional representação clássica do cantor de Coimbra (capa traçada, olhos fechados, cabeça elevada e postura distante do público) e inicia uma

prática performativa sustentada por um discurso didático, conduzindo os temas historicamente, dialogando com o público na orientação para a compreensão da expressão musical na sua exclusividade estética, fixando identidades.

As práticas de envolvimento performativo iniciadas por Luís Alcoforado e, a partir daí, frequentemente adoptadas por outros cultores, enquadram-se no que Nettl aborda no capítulo 3 de *Heartland Excursions (A Place for All Musics? Confrontation and Mediation)*, neste caso tomando como exemplo os concertos de música não Ocidental, no ponto que designa por *The Exotic Corner*. Desenvolvendo um discurso centrado nos aspectos relacionados com as questões compositor/obra/expressão performativa e envolvimento das mediações institucionais, Netll, no referido “Recanto Exótico” onde se entende poderem ser incluídas as práticas performativas relacionadas com a CC, principalmente fora de Portugal, observa sobre as relações audiência-concerto:

“The audiences include many members of the nationality whose music is being performed, and to them it is actually an ethnic event. For the other members of the audience, such concerts are often educational rather than esthetic experiences. [...] The interaction whit the audience is a mixture of traditional and educational. [...] Communication between performers and audience is much like that of Western classical concerts, except that the performers may feel called upon to explain their music and the instruments” (1995: 94-95).

Jorge Cravo, em estreita parceria com o guitarrista António José Moreira (Tó Zé Moreira), um dos mais significativos valores nascido como instrumentista nos núcleos de ensino de Jorge Gomes, fez parte dos grupos *Académico de Fados e Canções de Coimbra* (anos 80), *Capas Negras* (1990-92), *Presença de Coimbra*, a partir de 1994 (aqui sem a colaboração de Tó Zé Moreira), e *Quarteto de António José Moreira* desde 2006. É, actualmente, um dos cultores/investigadores mais empenhados e de maior referência no panorama da CC.

Caracterizado por uma constante preocupação no rigor interpretativo dos “clássicos” e procurando a inovação conducente a uma nova e original linha de orientação da CC, tanto no aspecto poético como musical, Cravo assume-se um autor/compositor/cantor continuador do conceito estético *presencista*, e, no que chama

“escola goesiana”<sup>1</sup>, seguidor da linha estética interpretativa e interventiva de Luiz Goes.

A ligação às orientações filosóficas e estéticas de Edmundo Bettencourt e Luiz Goes (seu confessado mestre), podem perceber-se no artigo que publicou no jornal *Diário de Coimbra* de 5 de Outubro de 2010 (*Qual Canção de Coimbra depois de Luiz Goes?*): “Se Luiz Goes foi o discípulo único e dilecto de Bettencourt, depositário da estética modernista introduzida por aquele poeta-cantor presencista nesta Canção; se Luiz Goes teve a lucidez, o talento e o grande rasgo artístico e intelectual de emancipar a Canção de Coimbra daquilo a que eu chamo de “repertório velho, gasto e estafado”, criando um Novo Canto, então a “Cartilha” está toda em Goes”.

É interessante verificar, no que respeita à identificação dos Grupos a que Cravo foi pertencendo, a transformação/demarcação das designações com ligação mais directa à terminologia clássica (Grupo de Fados): *Grupo Académico de Fados e Canções – Capas Negras – Presença de Coimbra – Quarteto António José Moreira*. Contudo, e reconhecendo a grande preocupação do cantor no caminho da inovação não desligada dos identificadores estéticos, Cravo assume-se publicamente como defensor dos símbolos, contra a destradicionalização, na valorização do universo simbólico performativo que orienta historicamente a expressão musical académica coimbrã: “Quem atente ao que se passa na Canção de Coimbra, não deixa de reparar em grupos de cultores académicos que actuam de uma forma desportiva ou em traje de passeio – quando não é bem pior -, revelando uma manifesta insensibilidade e um desprezo, até provocatório por vezes, pela preservação de um hábito tradicional: o cantar e tocar em espectáculos públicos trajando-se capa e batina, se estudante, ou só a capa, se se for antigo estudante [...] Mas será que colocar aos ombros uma capa provoca alguma doença?”<sup>2</sup>.

Os anos 90 assistem a uma crescente e massificadora adesão das tradições académicas, diluindo-se contudo naquilo a que António Nunes designa por “pan-academismo”, ou seja, a proliferação descontextualizada histórica e localmente das

---

<sup>1</sup> “Escola, não no sentido ortodoxo do termo, fechada em si mesma, de regras fixas, mas numa perspectiva de experiência e saber acumulados, depositária de um ideário renovador, base de sustentação de um movimento estético verdadeiramente revolucionário no âmbito da Canção de Coimbra, capaz de criar adeptos e seguidores, e aberta a um experimentalismo que fica na memória como exemplo a seguir.” (Cravo, 2009b: 17).

<sup>2</sup> Artigo *A Canção de Coimbra e a capa de estudante*, publicado por Jorge Cravo no jornal *Diário de Coimbra* de 25 de Outubro, de 2010.

tradições académicas conimbricenses. Este facto, onde a CC passa a entrar “disfarçada” de “Fado Académico”, cria um rosto ambivalente da própria expressão que pouco favorece a sua realidade estética e performativa histórica e, muito menos, a sua transformação no quadro da necessária continuidade estilística suportada pela convivência intergeracional.

Numa observação crítica a este novo contexto, refere José Manuel Beato instaurar-se um clima de apropriação ilegítima onde se caminha para um processo de “contrafacção etnológica [e] uma miscigenação aniquiladora de um produto artístico-cultural, ao qual se amputam as raízes etno-sociológicas e simbólicas” (Beato, 2002: 230). Embora cáustico, Beato reflecte seriamente naquilo que se tem observado como o vulgarizar, no sentido de alguma mediocridade, de um género que, embora tenha no seu *curriculum* intérpretes que se tornaram inconfundíveis referências depois de saírem da cidade (Luiz Goes), libertos assim da imobilidade histórico-cultural redutora da mudança, foram contudo produto de referenciais simbólicos necessários para entender o tradicional, não como um mero retorno de estilos, mas sim como instrumento orientador da modernidade.

Para caracterização deste período seleccionaram-se os temas:

1. *Tempo que não Passa* – música de José Mesquita e letra de Manuel Alegre.
2. *Elegia para um Choupal* – música e letra de Jorge Cravo.
3. *Coimbra, Adeus e Noite* – música de Luís Alcoforado e letra de António Vilhena.

## TEMPO QUE NÃO PASSA

Música: José Mesquita

Letra: Manuel Alegre

De Coimbra fica um rio e uma saudade  
Cavaleiros andantes, dulcineias  
De Coimbra fica a breve eternidade  
Do Mondego a correr em nossas veias.

De Coimbra fica um sonho e fica a graça  
Antero de revolta e capa à solta  
De Coimbra fica o tempo que não passa  
Neste passar do tempo que não volta.

José Firmino Moreira Mesquita, natural de Sarzeda – Sernancelhe, nasce a 25 de Abril de 1935, chegando a Coimbra em 1954 para frequentar a Faculdade de Ciências onde se licenciou e doutorou em Biologia, passando pela Universidade do Porto e Sorbone (Paris). Frequentou ainda a faculdade de Letras da Universidade de Coimbra onde terminou o Curso de Ciências Pedagógicas. Depois de uma carreira académica como Professor Catedrático na Faculdade de Ciências e Tecnologia, encontra-se actualmente na situação de aposentado.

Enquanto estudante universitário integrou o Orfeon Académico e o Coral da Faculdade de Letras, participando activamente nas *Serenatas de Rua* que no decénio de 1950 ainda faziam parte regular das práticas estudantis, mantendo-se como cantor da CC em vários grupos liderados por figuras de referência como António Portugal e António Brojo.

No final da década de 1970 (ca. 1977) assume-se como principal interveniente na retoma da tradição interrompida, ou grandemente cerceada pelas convulsões sócio-políticas verificadas entre 1969-1978, e definitivamente reactada com o primeiro Seminário sobre o Fado de Coimbra e a célebre *Serenata* na Sé Velha em Maio de 1978, nele integrada; Jorge Gomes e o início da Escola do Chiado na continuação dos núcleos de aprendizagem por si dinamizados; e o LP *Canções de Coimbra*, editado pela



Vadeca/Roda, SSRL 9000 (1978), sendo aí José Mesquita acompanhado pelas guitarras de Pinho Brojo e Jorge Gomes, e as violas de Aurélio Reis e Manuel Dourado.<sup>1</sup>

*Tempo que não Passa* faz parte do LP *Fados e Baladas de Coimbra*, editado pela Vadeca/Roda, SSRL 9001 (1979), tendo sido José Mesquita acompanhado por Pinho Brojo e Jorge Gomes nas guitarras, e Aurélio Reis e Manuel Dourado nas violas. O poema de Manuel Alegre que suporta a composição de José Mesquita é escrito como efeméride da realização do primeiro Seminário do Fado de Coimbra (1978), nunca chegando a ser publicado, mas inscrito em pedra no Penedo da Saudade. O compositor testemunhou o interesse que lhe despertou o que chama de “uma trova”, transformando-o assim numa das peças importantes da CC desta época.<sup>2</sup>

Dos registos de *Tempo que não Passa*, conhecem-se apenas as gravações de José Mesquita:

José Mesquita: Vadeca/Roda, SSRL 9001 (1979).

Fotossonoro SPA 83 (1979)

Valentim de Carvalho, EMI-VC 2603881 (1984).

EMI-Valentim de Carvalho, 2603833 (1990).

EMI-Valentim de Carvalho, 0777 7 99609 2 7 (1992).<sup>3</sup>

Colecção *Os Azulejos, o Fado e a Guitarra Portuguesa* (Fados e Baladas de Coimbra), EMI-VC, 7243 5 40600 2 1 (2002).

Colecção *O Fado do Público* CD7, EMI-VC, 7243 4 73583 2 6 (2004).

public-art, 33808 (2008).

EMI Music Portugal, 50999 9 58772 2 8 (2013).

---

<sup>1</sup> “De facto, em 1976, o grupo de Pinho Brojo e Jorge Gomes, fez ouvir de novo as guitarras e as vozes do “Fado” em Coimbra, após o 25 de Abril, numa iniciativa cultural do Colégio de São Teotónio a que este grupo acedeu. Igualmente nesse mesmo ano, por ocasião das Festas da Cidade, Pinho Brojo e Jorge Gomes, nas guitarras, e Aurélio Reis e Manuel Dourado, nas violas, realizaram uma serenata nos claustros da Igreja de Santa Cruz, onde participaram, pela primeira vez, novos cantores: Amândio Marques e António Nogueira ao lado de José Mesquita e Alfredo Correia” (Cravo, 2002: 199).

<sup>2</sup> Entrevista 26.

<sup>3</sup> A transcrição que se apresenta é realizada a partir deste registo, correspondente à primeira reedição em CD de *Tempo(s) de Coimbra* (1984). CD anexo faixa nº 17

# Tempo que não Passa

José Mesquita  
Manuel Alegre

$\text{♩} = 60$

The musical score is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as quarter note = 60. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The lyrics are in Portuguese and are aligned with the notes.

De Co im bra fĩ ca'um rio e'u ma sau da de Ca va lei ros an dan tes Dul ci

4  
nei as De Co im bra fĩ ca'a bre ve'e ter ni

6  
da de Do Mon de go a cor rer em nos sas

8  
vei as Do Mon de go a cor rer em nos sas vei as.

## ELEGIA PARA UM CHOUPAL

Música: Jorge Cravo

Letra: Jorge Cravo

Quiseram fazer assim  
Tua morte vegetal  
Como prelúdio do fim  
Do que fora um choupal.

Rasgaram em pranto e dor  
Teu corpo, teu arvoredor  
Dando por findo o namoro  
Dos choupos com o Mondego.

Se Anto<sup>[1]</sup> soubesse então  
Da paisagem dizimada  
Talvez dissesse humilhado:

– Venho tarde! Tens razão!...  
Não foi Coimbra a culpada  
Foi o Choupal mutilado!

Jorge Elias Costa Tavares Cravo, nascido em Coimbra em 19 de Agosto de 1961, frequentou o Curso de História na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, cuja Licenciatura concluiu em 1988, especializando-se em Ciências Documentais. Técnico Superior da Biblioteca Municipal de Coimbra, é um dos principais e mais intervenientes cultores e investigadores da expressão musical coimbrã, assumindo uma postura crítica pública, de vincada opinião, acerca das questões relacionadas com a terminologia, definição, carácter estilístico e enquadramento cultural da CC, negando peremptoriamente a associação ao termo Fado: “Em suma: o “Fado de Coimbra” não existe. O que existe é uma Canção Tradicional, regional e local, com um duplo filão (o popular e o académico) enraizado nesta cidade, que tem a Serenata (expressão musical para concerto tocado e/ou cantado e não apenas ritual de

---

<sup>1</sup> Pseudónimo de António Nobre quando residente na Torre d’Anto enquanto estudante de Coimbra. O edifício, antiga Torre do Prior do Ameal, integrado na cerca medieval da cidade, tomou o nome de Torre d’Anto precisamente pela ocupação do poeta.

cortejamento), como a sua manifestação artística mais genuína, embora esta Canção esteja aberta a outras formas de divulgação”.<sup>1</sup>

*Elegia para um Choupal* é a faixa nº 1, lado A, do LP *Canções D'Aqui*, editado pela Ovação, OV-LP 3022 (1989), com reedição/remasterização em CD pela mesma editora, OV-CD 060 (1994)<sup>2</sup>, fazendo Jorge Cravo parte do *Grupo Académico de Fados e Canções de Coimbra*, em parceria com os guitarristas Tó Zé Moreira (responsável pelos arranjos instrumentais) e Henrique Ferrão, e os violas José Carlos Ribeiro, Manuel Pera e Luís Miguel Martins.

Em *Canções D'Aqui*, Cravo aparece como poeta e compositor demonstrando já um amadurecimento estético que tendia definitivamente para o rompimento com a vulgaridade das reinterpretações *per se*. Contudo, e paradoxalmente, porque caracterizando épocas e estilos expressivos, Cravo cantor sustenta o seu estilo interpretativo num constante apoio de notas portamentadas, por vezes de excesso desnecessário, que confessa não constituir ou impor uma “marca” performativa, mas sim ser fruto da falta de formação inicial técnica e do “hábito” mantido no percurso da sua carreira.<sup>3</sup> *Elegia para um Choupal*, sonetinho que Octávio Sérgio, no bom sentido, designou como “Fado Ecológico”<sup>4</sup>, é uma composição de fino gosto poético e melódico, que se constitui como crítica ao desbaste de grande parte do Choupal, principalmente em consequências das obras realizadas para construção do canal de rega do Baixo Mondego. O tema, interpretado por Cravo nas Serenatas Monumentais enquanto estudante, fez igualmente parte da sua participação no programa televisivo *Canções de Coimbra – Anos 80*, cuja coordenação, como já referido, esteve a cargo de José Mesquita, salientando-se a alusão a António Nobre (*Só*) e *Carta a Manuel*: “Venho tarde! Tens razão!...”.

Dos registos de *Elegia para um Choupal* conhecem-se, apenas, os que foram anteriormente referidos, tendo origem a transcrição apresentada no original da Ovação: OV-CD 060 (1994).

---

<sup>1</sup> Último parágrafo do ponto *Evolução da Canção de Coimbra* (p. 214), do texto inserido na candidatura a Património Mundial da Humanidade da “Universidade de Coimbra, Alta e Sofia”, referente às Tradições Académicas: *A Canção de Coimbra no Imaginário Estudantil da Universidade de Coimbra*.

<sup>2</sup> CD anexo faixa nº 18

<sup>3</sup> Entrevista 25.

<sup>4</sup> Entrevista 23.

# Elegia para um Choupal

Jorge Cravo  
Jorge Cravo

$\text{♩} = 75$

Qui se ram fa zer as sim Tu a mor te ve ge

tal Co mo pre lú dio do fim Do que fo ra um chou

pal Ras ga ram em pran to e dor Teu cor po teu ar vo

re do Dan do por fin do'o na mo ro Dos chou pos com o Mon

**Ponte instrumental**

de go Se An to sou bes se'en tão Da pai

sa gem di zi ma da Tal vez dis ses se'hu mi lha do Ve nho

tar de! Tens ra zão!... Não foi Co im bra'a cul pa da Foi

o Chou pal mu ti la do Não foi Co im bra'a cul

pa da Foi o Chou pal mu ti la do.

## COIMBRA, ADEUS E NOITE

Música: Luís Alcoforado

Letra: António Vilhena

A noite é mel de estrelas  
É fumo é incenso  
No mar dos teus olhos  
Eu digo o mar imenso.

O cisne que era negro  
É noite de luar  
A onda é de ternura  
E afaga no meu peito.

Esta dor é tão grande  
Não partas ainda flor  
Só o vento maldito  
Só ele foge do amor.

Joaquim Luís Medeiros Alcoforado, nascido a 8 de Setembro de 1959, em Uíge (Angola), doutorado em Ciências da Educação, é actualmente Professor Auxiliar na área de Ciências da Educação na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra. “Na década de 80 para 90, abandonei Trás-os-Montes para frequentar a Universidade [de Coimbra]: consumava um enlace com muitos anos de paixão e enamoramento por uma certa ideia de Coimbra” (Alcoforado, 2002: 209).

Luís Alcoforado pertence a uma geração saída da Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra que, com início em 1980, se constitui como o grande foco impulsionador do restabelecimento das práticas expressivas no seio da Academia, tanto ao nível das intervenções performativas como do desenvolvimento do ensino da guitarra, viola e canto. Depois do grupo “oficial” da Secção de Fado, constituído por José Ourives e João Carvalho, este último posteriormente substituído por Paulo Soares (guitarras), Carlos Costa (viola), e o próprio Luís Alcoforado, Rui Lucas e Fernando Silva (vozes), toma especial significado no percurso de Alcoforado como cantor, a quem se junta também Rui Moreira, o grupo *Praxis Nova* (1987-88), consequência da

ruptura com a então gestão da Secção de Fado,<sup>1</sup> constituído na sua versão inicial pelos guitarristas Paulo Soares (Jójó) e José Alberto Rabaça, e os violas Luís Carlos Santos e Carlos Costa.

*Coimbra, Adeus e Noite*, canção estrófica com poema do poeta conimbricense António Vilhena e música de Luís Alcoforado, foi cantada na VI parte do programa televisivo *Canção de Coimbra-Anos 80* (1990), tendo sido gravada no Aurastúdios em 1991, com edição Praxis Nova, fazendo parte do LP (lado B) *Coimbra em Canções* (1991)<sup>2</sup>. Tem acompanhamento de Paulo Soares (guitarra) e Luís Carlos Santos e Carlos Costa (violas). Será novamente editada, com remasterização, pela Fortes & Rangel, CDM 003 (1998), no CD *Praxis Nova. Percursos: Colectânea de Canções de Coimbra*, a partir do qual se efectuou a transcrição apresentada.<sup>3</sup> Não são conhecidos registos efectuados por outros grupos ou cantores.

---

<sup>1</sup> “O grupo autonomizou-se, porque estava a fazer um sucesso muito grande na segunda metade dos anos oitenta, e passou a usar o nome Praxis Nova começando a fazer o percurso fora da Secção, depois até com algumas clivagens, também porque todo o dinheiro que o grupo (da Secção) ganhava era para a mesma, utilizado na compra de instrumentos e outros. Como na nossa opinião a Secção tinha deixado de ser uma Secção de Fado para ser uma Secção de Estudantina, Secção de Pitagórica, Secção de Ranchos e na verdade fado não era coisíssima nenhuma, não nos interessava assim continuar ligados. [...] Com a autonomização acabei por, em 1988, deixar praticamente de ter contacto com a Secção de Fado até porque o meu grupo, para se ter uma ideia, fazia cerca de cem espectáculos por ano distribuídos pelo mundo inteiro, sendo apenas cerca de 10% em Coimbra!” (Entrevista 20).

<sup>2</sup> O lado A contém *Balada de Coimbra* (Martins de Carvalho/José Eliseu) cantado por Vítor Silva; *Asas Brancas* (Afonso de Sousa) cantado por Luís Alcoforado; *Variações em Mi m* (Artur Paredes) interpretado por Paulo Soares; *Fado da Despedida* (Luiz Goes) cantado por Vítor Silva; *Os Teus Olhos* (Eduardo de Melo) cantado por Luís Alcoforado. O lado B apresenta *Menino d’Oiro* (José Afonso) cantado por Luís Alcoforado; *Canção de Embalar* (José Afonso) cantado por Vítor Silva; *Balada da Moleirinha* (Trad./Luís Alcoforado) cantado por Luís Alcoforado; *Rapsódia Algarvia* (Trad./arr. Paulo Soares) interpretado por Paulo Soares; *Triste Viuvinha* (Trad./ arr. Paulo Soares) interpretado por Paulo Soares; *Aquela Janela* (Afonso de Sousa/Carlos Costa) cantado por Vítor Silva; *Coimbra, Adeus e Noite* (António Vilhena/Luís Alcoforado) cantado por Luís Alcoforado.

<sup>3</sup> CD anexo faixa nº 19

# Coimbra, adeus e noite

Luís Alcoforado  
António Vilhena

$\text{♩} = 70$

The musical score is written for a single voice in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music with Portuguese lyrics underneath. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 70. The second staff starts with a measure rest of 4 measures. The third staff has measure rests of 7 measures, with 'a piacere' above the first measure and 'a tempo' above the eighth measure. The fourth staff starts with a measure rest of 10 measures. The piece concludes with a double bar line.

A noi te'ê mel de'es tre las É fu mo é in  
cen so No mar dos teus o lhos No  
mar dos teus o lhos Eu di go o mar i  
men so Eu di go o mar i men so.



#### 4.9 NOTA BREVE AO SÉCULO XXI

A cidade – e Coimbra pelas suas particularidades –, enquanto elemento representativo de um grande manancial simbólico, torna-se nuclear na definição das identidades sociais e culturais (Lopes, 2001). Os fenómenos musicais expressivos que constituem marcas ou imagens da cidade, orientando-se na perspectiva das paisagens sonoras culturais enquanto resultado da produção humana, em oposição aos *soundscape*s naturais (Schafer, 2001) podem, tal como as paisagens sonoras, diversificar-se em função da diversidade dos ambientes que os produzem ou reinterpretam.

O século XXI tem desafiado consideráveis alterações na “paisagem sonora” da CC em diversos aspectos que, entre a “gula de modernidade” muitas vezes descaracterizadora do perfil que deve conduzir as identidades, e a produção de novas abordagens, vão, por um lado, provocando lugares de passagem e de ambiguidades estilísticas na desconstrução das origens, e, por outro, inserindo semioses musicais entre o experimentalismo e a criação de um novo discurso composicional, poético e performativo.

O que se entende por experimentalismo na CC poderá, eventualmente, não passar de um processo de alteridade ou contraste com a tradição que, embora não se apresentando numa linha de ruptura absoluta, tende a desenvolver mecanismos conducentes a experiências artísticas inibidoras da tradição no seu modelo prefixo.

Tem sido frequente assistir-se à introdução de instrumentário diverso (piano; acordeão; violino; violoncelo; flauta; saxofone; percussões) na formação habitual (guitarra e viola), tentativas de fusão jazzística, orquestração de temas da CC por compositores/orquestradores eruditos contemporâneos para execução com orquestra (Orquestra Clássica do Centro), arranjos para coros mistos e de vozes iguais (Orfeon Académico, Coro dos Antigos Orfeonistas e Coro Alma de Coimbra) e, inclusivamente, junções dialógicas Lisboa-Coimbra que poderão validar a efectividade do ciclo histórico, ou, possivelmente, iniciar um novo ciclo de identidades.

Poderá entender-se esta tendência como uma formalidade fenomenológica expressiva perante o decréscimo dos valores vocais na CC?

Todavia, ao conjunto das transformações que se têm verificado, não é alheio o crescente processo/tentativa de profissionalização que já acontece nos guitarristas, o aproveitamento da indústria turística para divulgação/comercialização da CC na linha dita “clássica” onde se vai verificando o *continuum* dos referidos lugares de passagem nos processos de repetição performativa, como são exemplo os locais de apresentação diária, com fins essencialmente turísticos: *Fado ao Centro* e *àCapella*. Também a nova caracterização do público universitário, tanto em relação aos referenciais culturais/musicais, como à fugacidade <sup>1</sup> da sua passagem pela Universidade e consequente envolvimento no ambiente tradicional académico.

Em todo este contexto torna-se ainda aqui importante a acção dos agentes culturais no desenvolvimento das ofertas, sabendo-se que os públicos se formam e transformam “permanentemente pela acção da família, dos amigos, da escola, da comunidade circundante, dos meios de comunicação, das ofertas culturais, dos intermediários culturais, entre outros agentes que influem – com diferentes capacidades e recursos – nas maneiras como se aproximam ou se afastam das experiências de consumo cultural” (Mantecón, 2009: 305).

Para amostra caracterizadora da produção actual, foram seleccionados os temas:

1. *Súplica* – música de Ricardo Dias e João Farinha, e letra de Miguel Torga.
2. *Ao Luar de Coimbra* – música e letra de Jorge Cravo.

---

<sup>1</sup> Com a subscrição da Declaração de Bolonha em 1999 e as alterações que trouxe à organização das estruturas do ensino superior – verificando-se a existência de Cursos com a duração de seis semestres – alteraram-se significativamente as relações com o ambiente académico, tanto mais que, tanto os alunos nativos como os restantes cada vez mais se ausentam da cidade após a conclusão dos seus Cursos. Observada esta realidade à luz do tempo em que os Cursos tinham a duração média de cinco anos, a maior parte dos alunos estendia a sua conclusão, a cidade era um foco central de fixação, e a realidade cultural que o fenómeno da globalização actualmente solicita era substancialmente diferente, percebem-se as alterações na identificação com a identidade regional e com os rituais simbólicos que potenciavam o envolvimento directo na expressão musical coimbrã.

## SÚPLICA

Música: Ricardo Dias/João Farinha

Letra: Miguel Torga

Agora que o silêncio é um mar sem ondas  
E que nele posso navegar sem rumo  
Não respondas  
Às urgentes perguntas  
Que te fiz  
Deixa-me ser feliz  
Assim  
Já tão longe de ti como de mim

Perde-se a vida a desejá-la tanto  
Só soubemos sofrer enquanto  
O nosso amor  
Durou  
Mas o tempo passou  
Há calma...  
Não perturbes a paz que me foi dada  
Ouvir de novo a tua voz seria  
Matar a sede com água salgada

Ricardo Jorge das Neves Dias, nascido em Coimbra a 10 de Junho de 1971, guitarrista profissional, é uma das actuais figuras de maior destaque técnico tanto no aspecto performativo como no trabalho desenvolvido no ensino da guitarra. Iniciado (1986) na escola do Chiado com Jorge Gomes, passou pela escola da Tuna Académica e Secção de Fado da Associação Académica, frequentando ainda o Conservatório de Música de Coimbra (classe do Professor José Santos Paulo), confessando no entanto o próprio que grande parte do seu trabalho tem uma forte componente autodidacta<sup>1</sup>. As suas influências centram-se nos paradigmas da guitarra coimbrã Artur e Carlos Paredes, Brojo e Portugal, passando por Jorge Tuna. Como compositor tem desenvolvido trabalho de relevância na nova abordagem estética da CC com temas como *Homenagem*, *Cântico da Tormenta*, *Balada sem Destino*, entre outros.

---

<sup>1</sup> Entrevista 9.

Integrando vários projectos e grupos<sup>1</sup>, funda, em 2005, a Escola de Fado e Guitarra Portuguesa *àCapella*, exercendo funções pedagógicas e administrativas, assumindo ainda, actualmente, a responsabilidade de direcção pedagógica da Escola de Guitarra, Fado e Canto de Coimbra, da Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra, e da Escola da Tuna Académica da Universidade de Coimbra.

João Farinha, que assina com Ricardo Dias mais dois temas do CD *Coimbra*, *Poema* (Mário Cesariny) e *Adeus* (Eugénio de Andrade), é uma das vozes particulares da actual canção coimbrã, participando em vários projectos e grupos, e assumindo-se como compositor interessado na divulgação e valorização da grande poesia portuguesa.

*Súplica*<sup>2</sup> é um dos temas do grupo *Coimbra*, constituído por Ricardo Dias (guitarra), Pedro Lopes (viola) e João Farinha (voz), nº 10 do CD com o mesmo nome editado pela HM Música, hm007cd (2008). O poema, de Miguel Torga, faz parte da obra *Câmara Ardente* (2ª ed. 1983) páginas 68-69. Assim como a Miguel Torga, Ricardo Dias e João Farinha convocam grandes personagens da poesia portuguesa que, de Cesariny a Gedeão, passando por Pessoa, permitem a riqueza estética do conjunto de temas que fazem de *Coimbra* um trabalho actual com a presença de um subtil experimentalismo apoiado instrumentalmente pela presença do piano de Paulo Nuno Figueiredo (*Cordis*) e Augusto Mesquita (*Alma de Coimbra*), contrabaixo de Luís Oliveira, saxofone e flauta transversal de Eddy Jam, e percussões de Quim Né.

Do tema não são conhecidas outras versões registadas, tendo sido a transcrição apresentada realizada com base no original HM Música, hm007cd (2008).

---

<sup>1</sup> Destacam-se os projectos *Passos da Noite*, com participação, entre outros, de Vitorino e Inês Santos, e a participação no álbum de homenagem a Carlos Paredes, *Movimentos Perpétuos*, gravando uma versão do tema *Verdes Anos* com o grupo de Coimbra Belle Chase Hotel. Fez parte dos grupos Alma Mater e Quarteto de Coimbra, colaborando ainda com o Coro Masculino Alma de Coimbra onde, em conjunto com Tó Zé Moreira (guitarra) e Pedro Lopes (viola), completam o projecto *Lusofonia* desenvolvido pelo Coro nas apresentações nacionais e internacionais.

<sup>2</sup> CD anexo faixa nº 20

# Súplica

João Farinha/Ricardo Dias  
Miguel Torga

$\text{♩} = 65$

A go ra que'o si lên cio é um mar sem on das E que  
ne le pos so na ve gar sem ru mo Não res pon das Às ur gen tes per  
gun tas Que te fiz  
Dei xa-me ser fe liz As sim Já tão lon ge de  
ti co mo de mim  
Per de-se'a vi da a de se já - la tan to  
Só sou be mos so frer en quan to O nos so'a mor Du  
rou Mas o tem po pas sou Há cal ma ri a  
Não per tur bes a paz que me foi da da Ou vir de no vo'a tu a  
voz se ri a Ma tar a se de  
com á gua sal ga da.

## AO LUAR DE COIMBRA

Música: Jorge Cravo

Letra: Jorge Cravo

Teus olhos cor de luar  
Numa rua de magia  
São no rio o céu estelar  
Que da noite faz ser dia.

Qualquer dia, por um dia  
Hei-de à lua perguntar  
Se uma noite de magia  
Dá ao rio o teu olhar.

Quem por ti não sabe andar  
Pela noite quando é dia  
É quem nunca soube olhar  
O teu luar de magia.

*Ao Luar de Coimbra*<sup>1</sup> faz parte do último trabalho de Jorge Cravo, *Canções de uma Cidade e d'um Rio*, acompanhado pelo Quarteto de António José Moreira, constituído por António José Moreira e Henrique Ferrão (guitarras) e José Carlos Ribeiro (viola). O fonograma, editado pela Numérica, NUM 1205 (2010), apresenta no libreto, antecedendo a ficha técnica, a nota da sua realização em memória de Artur Paredes, Edmundo de Bettencourt e João Bagão, com dedicatória a António Andias, Jorge Gomes e Luiz Goes.

Com letra e música de Jorge Cravo, *Ao Luar de Coimbra* insere-se num conjunto de poemas de carácter narrativo, cantando o romantismo da cidade, numa linha que, muito próxima da expressão poética lisboeta, se cruza com alguma contradição na posição que Cravo desde sempre assumiu: “Em Coimbra não há Fado... Eu não me identifico com a expressão coimbrã que possa ter influências do Fado de Lisboa!...”. Neste tema observa-se ainda uma ambiência de carácter “clássico”, principalmente na

---

<sup>1</sup> CD anexo faixa nº 21

simplicidade e regularidade do acompanhamento que suporta, valorizando, a melodia que se transporta por relações intervalares de terceira e graus conjuntos, a que a interpretação expressiva de Cravo dá agradável lirismo e profundidade.

Não sendo, assim se entende, o tema mais inovador do disco ou que marque vincadamente uma actualidade estética, é, contudo, uma abordagem intemporal que define bem como uma canção pode atravessar os tempos transportando uma herança que se vai renovando. O virtuosismo e força expressiva da guitarra de Tó Zé Moreira completam esta serenata *Ao Luar de Coimbra*.

A transcrição apresentada foi realizada a partir do original, NUM 1205 (2010), não se conhecendo quaisquer outras interpretações registadas.

# Ao Luar de Coimbra

Jorge Cravo  
Jorge Cravo

$\text{♩} = 65$

Teus o lhos cor de lu ar Nu ma ru a de ma gi a São no rio

4 *rit.* *a tempo*

o céu este lar Que da noi te faz ser di a Qual quer di a por um

7 *rit.*

di a Hei-de'à lu a per gun tar se'u ma noi te de ma gi a dá'ao ri o teu o lhar.

11 (Ponte instrumental)

Quem por ti não sa be'an dar Pe la noi te quan do'é di a É quem nun

15 *rit.* *a tempo*

ca sou be'o lhar O teu lu ar de ma gi a Qual quer di a por um

18 *rit.*

di a Hei-de'à lu a per gun tar se'u ma noi te de ma gi a dá'ao ri o teu o lhar.



## 5. BASE DE DADOS REPERTORIAL/ORGANIZAÇÃO DE REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

O contexto da moderna Etnomusicologia, "disciplina científica que estuda a música nas suas múltiplas dimensões, nomeadamente a social, a cultural, a política, a cognitiva e a estética, e.o." (Castelo-Branco, 2010a: 419), tem os seus alicerces principais nas grandes transformações sociais operadas pela Revolução Industrial e consequente desenvolvimento das Ciências Sociais e Humanas, no conjunto dos estudos antropológicos, etnológicos e musicais, conjuntura esta para a qual tiveram significativo interesse as Exposições Universais de Paris, principalmente as de 1889 e de 1900, sendo nesta última que Béla Vikar apresenta os primeiros registos de música tradicional por si realizados na Hungria, em 1894, e mais tarde transcritos por Béla Bartók<sup>1</sup> (Chailley, 1991).

A invenção do princípio do fonógrafo por Charles Cros com a construção do primeiro exemplar, por Thomas Edison, em 1877, bem como o avanço para o gramofone cerca de 1885 por Émile Berliner, protagonizam o desenvolvimento das investigações no terreno, possibilitando transcrições mais precisas através da análise dos fonogramas, contribuindo igualmente para a criação de arquivos disponíveis para a conservação e investigação das recolhas. Os Arquivos da Academia de Ciências de Viena, fundados em 1899 por Sigmund Exner, apesar de serem os mais antigos da Europa, viram o seu protagonismo relativizado perante os Arquivos Fonográficos de Berlim, consideravelmente mais ricos em quantidade e diversidade, fundados por Carl Stumpf em 1902 e destruídos pela Segunda Guerra Mundial.

Percebendo o interesse pela divulgação da nova tecnologia na Europa, Edison forma no ano imediato (1878) uma companhia que teria como principal objectivo a divulgação e consequente distribuição do fonógrafo: a *Edison Phonograph Company of the British Isles*. Embora em 1893 Berliner estabeleça em Inglaterra, “com William Barry Owen, a *Gramophone Company*, a quem deu os direitos exclusivos de venda de discos e gramofones na Europa” (Abreu, 2010: 56), só no início do novo século a

---

<sup>1</sup> O romeno Constantin Brailoiu é outro dos nomes de referência no pioneirismo das actividades colectoras na Europa. Recolhendo e estudando cantos tradicionais do seu país, Brailoiu passa a questionar-se sobre as relações entre a música e a sociedade, iniciando o que viria a ser o princípio de um novo conceito.

comercialização se impõe verdadeiramente. Lisboa torna-se, a partir de 1903, um dinâmico e importante centro de registo fonográfico, em que o monopólio da gravação se dividia entre a Gramophne e a Odeon. Esta última, muito pela dinâmica de mercado imposta pelo seu representante em Portugal (Ricardo Lemos), salienta-se na produção da CC nos anos 1927/28, sendo contudo as primeiras gravações (1905-1910) efectuadas principalmente pela Beka e Zon-O-Phone.

João Soeiro de Carvalho observa, na perspectiva das experiências musicais transculturais, o inequívoco contributo da invenção do fonógrafo e do gramofone, este como grande responsável pelo efectivo desenvolvimento da indústria fonográfica através da utilização dos discos planos de goma-laca<sup>1</sup>, em substituição dos cilindros de cera:

“Pela primeira vez foi possível, portanto, experimentar a transculturalidade musical sem ter necessariamente de deslocar ou o ouvinte, ou o executante, ou mesmo ambos. [...] O fonógrafo não foi a única importante contribuição tecnológica para a expansão da experiência musical transcultural. O “gramofone”, cuja invenção foi atribuída a Berliner c. 1885 em Paris, constitui a base daquela que viria a ser uma das mais importantes indústrias do final do séc. XX: a indústria fonográfica. O gramofone, aparelho diferente do fonógrafo pois apenas permitia a reprodução de fonogramas (e não a gravação), obrigava os seus possuidores a adquirir fonogramas pré-gravados (equivalentes aos modernos discos).” (Carvalho, 2007: 120-21).

Sobre a importância das tecnologias de registo sonoro no contributo para o desenvolvimento da investigação etnomusicológica, Maria do Rosário Pestana refere ainda Jaap Kunst, quando em 1959 atribui ao fonógrafo a responsabilidade na “emergência da etnomusicologia como uma disciplina independente”, sublinhando a posterior concordância de Bruno Nettl no sentido da mais valia para a análise musical, e reforçando que, “ao retirar os sons musicais do seu contexto de produção, cheio de “ruídos” e interferências humanas, a tecnologia de gravação gerou a ilusão, tão cara a uma ciência que se queria objectiva, de que estava criada a necessária distância entre sujeito e objecto.” (Pestana, 2012:192). Relativamente ao disco fonográfico, às relações de intimidade com o que é executado, e em analogia com os hábitos de colecção nas

---

<sup>1</sup> O novo suporte obrigará à necessidade de pôr em prática uma nova tecnologia de reprodução, notando Leonor Losa que, “desta forma, durante vários anos, ambas as tecnologias foram comercializadas em simultâneo, sendo ambas – fonógrafo e gramofone – anunciadas sob a designação de “machinas falantes”” (Losa, 2010: 633).

artes plásticas, Theodor Adorno sublinha o “quanto o hábito de colecionar, a mediação do objecto estético por sua posse literal, contribuiu à incorporação, ao conhecimento especializado” (Adorno, 2011: 264).

Ainda na relação de benefício indústria fonográfica-cultura, Lopes-Graça, em *Nossa Companheira Música* (1992), comenta: “Com efeito, os benefícios, tanto artísticos como culturais e pedagógicos do disco, e no estado de perfeição a que a indústria fonográfica e a técnica de gravação chegaram, esses benefícios são hoje universalmente conhecidos. A música, o seu conhecimento, a sua expansão devem-lhe o que certamente nem Edison, nem Cross, nem os seus precursores, o inglês Young ou o francês Scott, sonharam vir ela um dia a dever-lhe” (Lopes-Graça, 1992: 133).

Apesar de ter sido o fonógrafo a grande inovação tecnológica de apoio à captação, potenciando fundamentalmente os níveis de operacionalização e tornando possível o recurso à análise laboratorial enquanto ferramenta de significativo valor investigativo, é contudo de justiça histórica referir o primeiro protagonista do registo sonoro:

"Recentemente divulgada uma gravação de uma "canção folclórica" "Au Clair de la Lune", a qual foi feita em 1860, 17 anos antes da invenção do fonógrafo, com um equipamento chamado fonautógrafo. As ondas sonoras eram gravadas em folhas de papel escurecida pela fumaça de uma lâmpada a óleo. Tal equipamento foi inventado e patenteado por Édouard-Leon Scott de Martinville, um bibliotecário francês que estava interessado no registo sonoro para fins estenográficos, já que, naquela altura, "nem existia o conceito de reprodução do som " (Rosen 2008) <sup>1</sup>. É emblemático para a etnomusicologia que, o que é agora considerado a mais antiga gravação reproduzida no mundo, seja a de uma canção folclórica." (Caroso, 2010: 59).<sup>2</sup>

No que diz respeito ao envolvimento da CC nas primeiras experiências tecnológicas de captação sonora, embora, como já foi referido, desses registos não existirem quaisquer exemplares conhecidos, relata o bi-semanário republicano *O Defensor do Povo*, na edição de 14 de Junho de 1894: “Deve-se ao sympathico

---

<sup>1</sup> Citação extraída, segundo a informação bibliográfica de Caroso, de: Rosen, Jody. 2008. "Researchers Play Tune Recorded Before Edison". The New York Times, março 27, seq. Arts. <http://ethnomuscyber.net/rosen2008>.

<sup>2</sup> A gravação de “Au Clair de la Lune”, de qualidade rudimentaríssima, pode ouvir-se em <http://firstsounds.org/sounds/1860-Scott-Au-Clair-de-la-Lune-05-09.mp3>.

academico, sr. Augusto Hylario o podermos gozar mais tres dias de phonographo, pois elle se prestou a deixar reproduzir o canto dos seus *fados*, bem conhecidos em Coimbra. Desde que constou este acontecimento as sessões do phonographo foram mais concorridas e muitas pessoas têm ido apreciar a vóz timbrante do Hylario, nos requebros dos seus *fadinhos*”.

O mesmo jornal faz notícia, na edição de 10 de Junho acerca da presença do fonógrafo em Coimbra, “que a empresa vae em breve terminar os seus trabalhos retirando para Vizeu”, publicando o programa de audições para esse Domingo (10) e Segunda (11). Se na transcrita notícia de 14 é referida a possibilidade que foi dada para a presença de mais três dias, referindo ainda ser esse o último da presença em Coimbra, pode concluir-se ter Hilário feito as primeiras gravações entre 12 e 14 de Junho de 1894.

O avanço das tecnologias de captação, análise e produção, têm contribuído significativamente para o desenvolvimento dos estudos etnomusicológicos. Os fonogramas históricos são hoje, indiscutivelmente, um fundo importantíssimo para o conhecimento da transformação estética dos géneros. Desta forma, a inexistência de um arquivo sonoro público<sup>1</sup> em Coimbra, centralizado e organizado, que possibilite a consulta/audição e estudo do acervo fonográfico da sua Canção, constitui-se como um problema principal na orientação repertorial dos jovens grupos e intérpretes (cantores e instrumentistas), levando as suas práticas iniciais a serem influenciadas exclusivamente pelas referências mais vulgarizadas, e, sobretudo, pelo gosto sacralizado de muitos dos responsáveis pela formação nos locais em que ela se desenvolve.

Por outro lado, e para além da insignificante divulgação por parte dos média (rádio e televisão) salvaguardando-se a crescente disponibilização de registos na Internet, a indústria e comércio fonográfico têm revelado pouco interesse na produção,

---

<sup>1</sup> A impossibilidade de reunir toda a produção fonográfica em local público que permita a sua consulta, principalmente pelas dificuldades no acesso às edições históricas (primeiros registos), torna-se hoje cada vez mais contornável através dos sofisticados meios de digitalização ao dispor. Um projecto de parceria entre uma entidade acreditada, por exemplo a Universidade ou um possível Centro de Estudos da CC, e os diversos coleccionadores particulares, viabilizando-se pela cedência ou doação por protocolos que salvaguardassem devidamente a propriedade, poderia tornar-se um dos grandes motores para a salvaguarda, valorização e incentivo à investigação. Em último caso, e assim se disse, ponderar a hipótese de digitalização dos exemplares não adquiríveis para uso estritamente investigativo e/ou formativo, salvaguardando todos os aspectos relacionados com a propriedade intelectual e fomentando a “educação” cultural.

distribuição e comercialização, verificando-se a generalidade dos grupos ou intérpretes a assumirem as responsabilidades totais das produções, criando redes de viabilidade centradas nos amigos, conhecidos, e, embora com pouco frequência, na negociação de consignações com alguns estabelecimentos comerciais da especialidade. A actual realidade contrasta significativamente com o que se verificou por toda a primeira metade do século XX.

Numa breve passagem pelos estabelecimentos de Coimbra dedicados à venda de discos, ou em que esse comércio se enquadra complementarmente, percebeu-se, no contacto com os comerciantes, que o perfil do consumidor de CC se centrava fundamentalmente no turista estrangeiro. O volume de vendas não é significativo, sendo por isso a diversidade de títulos reduzida, e verifica-se em Luiz Goes o intérprete mais presente em prateleira. Perante esta realidade, e sabendo, como foi dito, da dificuldade de comercialização e consequente falta de promoção e visibilidade, se entende pertinente o trabalho desenvolvido neste Capítulo.

Assim, a base de dados que o constitui, construída a partir da investigação nas colecções já mencionadas na Introdução, representa um primeiro esforço no sentido de permitir o conhecimento do espólio fonográfico da CC, facultando os metadados possíveis ao nível das referências fonográficas. Na sua construção constam registos analógicos (discos EP, LP e Singles de 33, 38, 76 e 78 rpm) e digitais (CDs), excluindo-se, pela reduzida amostra conseguida, as fitas magnéticas (cassetes e bobines) e DVDs. Os títulos dos fonogramas e instrumentistas participantes nos registos, porque parte significativa se não conseguiu obter, e pela dificuldade de organizar as tabelas para apresentação no formato “papel”, não se fazem constar. Todavia, na continuação da organização da base de dados para a edição informatizada que se pretende, serão parte integrante.

Relativamente às décadas de 1960/70, e principalmente nas figuras dos intérpretes José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, não será contemplada a maioria dos registos em que a mensagem poética e a própria linha composicional se assumem como de clara orientação política, por se entender deverem ser colocados na categorização correspondente à Canção de Intervenção enquanto manifestação musical autónoma e caracterizadora de uma linha estética própria. Concretamente em relação

aos intérpretes referidos, embora com Luiz Goes a situação se assemelhe mas apenas na distância do ambiente próprio, o afastamento de Coimbra clarifica de alguma forma a orientação da expressão performativa.

Não sendo um trabalho acabado, entende-se como um contributo importante para a observação da produção musical e poética registada fonograficamente a partir do início do século XX, alargando o conhecimento do património sonoro português no que à CC diz respeito. As dificuldades que se colocaram na sua organização prendem-se, sobretudo, com o aproveitamento de letras e melodias para o aparecimento de novos temas com nomes diferentes ou, frequentemente, usando o mesmo nome. Esclarece-se:

### 1. FADO REZENDE

Música: Alexandre Augusto de Rezende Mendes

Letra: Manuel Fernandes Laranjeiro

Ao morrer, os olhos dizem:

- “Pára, Morte e espera aí!

Vida não vás tão depressa,

Que eu inda te não vivi...”

E a Vida vai-se e a Morte,

É que responde em vez dela:

- “Mas que culpa tem a vida

De que não saibam vivê-la?”

Este tema, gravado por Lucas Junot em 1927 (disco 78 rpm Columbia 8104 – P 194), virá a dar origem, com ligeiras alterações da letra, ao *Fado da Vida* gravado por José Paradela de Oliveira (1927) e Artur Almeida d’Eça (1929). António Bernardino, em 1967, grava também o mesmo tema constando agora como título o correspondente ao *incipite*: *Ao Morrer os Olhos Dizem*. Com o título *Fado da Vida* encontra-se ainda um registo efectuado por Armando Goes em 1928 (His Master’s Voice EQ.170), tendo indicação de música de sua autoria e omissão de autoria da letra:

A vida é como o vento,

Toma todas as feições,

Ora parte em sofrimento,

Ora traz desilusões.

A vida é longa resenha

De riso, de pranto e dor;

É pra que a morte não venha

Revelar-se um mal maior.

Com música e letra de José Nuno Guimarães Guedes dos Santos, gravado por José Manuel dos Santos com edição da Ofir AM 4.039 e AMS 320 em 1967, encontra-se um novo tema usando o título *Fado da Vida*:

Nossa Senhora,  
Dai-me um dia para amar.  
Quero dizer sim à vida  
Quando a vida me deixar.  
Nossa Senhora,  
Dai-me um dia para amar.

Dai-me Senhora,  
Uma flor da cor da neve.  
Se a morte vem, passe ao longe,  
Se a brisa vem, não a leve.  
Dai-me, Senhora,  
Uma flor da cor da neve.

## 2. UM FADO DE COIMBRA

Música: Alexandre Rezende  
Letra: Anónimo

És linda, mas... foras feia,  
Mesmo assim eu te queria,  
Não é por ser lua cheia  
Que o luar mais alumia.

És loura, branca e tão linda,  
Que às vezes, sonho, criança,  
Que Deus assim te faria  
Pra dar corpo à minha esp'rança.

*Um Fado de Coimbra* foi gravado por Paradela de Oliveira, em 1927, com edição da His Master's Voice EQ 82. Com a mesma música e letra diferente foram registados:

- *Fado (Eu tenho tanto cuidado)*, com poema de Armando Goes e primeiro registo de Almeida d'Eça, em 1929, para a Polydor P. 42137.
- *Fado da Mágoa (A minha tristeza é tanta)*, com 1ª quadra de Eugénio Sanches da Gama e 2ª de autor desconhecido, gravado por Carvalho de Oliveira ca. de 1926, com edição Pathé 4043.

- *Fado de Coimbra nº4 (Ceifeira que andas à calma)*, com poema de origem Tradicional, gravado em 1926 por António Batoque (Columbia J 797).
- *Fado dos Namorados (Não digas não, dize sim)*, com poema de autor desconhecido, gravado em 1928 por António Menano para a Odeon 136818.
- *Inquietação (Quanto mais foges de mim)*, com poema de Edmundo Bettencourt, gravado pelo próprio em 1928 para a Columbia 8122.

Com o título *Um Fado de Coimbra (Nossa Senhora da Graça)*, tendo contudo origem no tema *Fado de Coimbra*, com música de Paulo de Sá, 1ª quadra tradicional e 2ª de António de Sousa, gravou António Bernardino para a EMI-VC 2603881, em 1984, integrando a colectânea *Tempo(s) de Coimbra*. Manuel Branquinho grava em 1977 (Imavox BL 60005) este mesmo tema, atribuindo-lhe agora o nome de *Senhora da Graça*, e cantando uma 2ª quadra da autoria de Augusto Gil (*Se não queres que eu te queira*). É ainda conhecido, com letra de autor anónimo (*Teus olhos verdes, gaiatos*) com o título *Olhos Verdes*, gravado em 1957 por João Barros Madeira (Rapsódia EPF 5.092). Esta versão, em concreto, aparece em várias gravações com autorias diversas.

Neste conjunto encontra-se ainda um novo título *Fado da Mágoa (Fiz uma cova na areia)*, portanto diferente do anterior de Alexandre Rezende, com poema tradicional, gravado por António Menano, em 1927, para a Odeon 136819.

Também com título *Um Fado de Coimbra* e origem em *Fado Maria (Fado Manassés)*, gravou Lucas Junot em 1927 (Columbia 8102) com outra letra (*Fecha os olhos de mansinho*), que viria a ser aproveitada por Machado Soares para o *Fado do Estudante* gravado por Luiz Goes em 1957 (Philips 430 703 PE).

### 3. MOÇA D'ALDEIA

Música: Francisco Paulo Menano  
 Letra: Américo de Oliveira Durão

Aquela moça de aldeia  
 Que eu conduzir ao altar,  
 Há-de trazer-me à ideia  
 Desejos de lhe rezar.  
 Amei-te só de me olhares,  
 O coração adivinha:  
 - Deus faz as almas aos pares,  
 Fez a tua e fez a minha.



*Moça d'Aldeia* é gravado por José Paradela de Oliveira em 1927 (His Master's Voice EQ 86) com o título de *Fado da Sé Velha*. No mesmo ano grava António Menano *Fado da Sé Velha (Se eu tivesse olhos assim)*, com a música de *Moca d'Aldeia* e poema diferente (1ª quadra de autor anónimo e 2ª tradicional), editado pela Odeon 187504.

Em 1960 (Alvorada MEP 60280) José Afonso virá a gravar *Moça d'Aldeia*, dando-lhe agora como título o correspondente ao *incipit* por ele cantado: *Aquela Moça da Aldeia*.

O mesmo tema é ainda gravado, com alterações de letra semelhantes à versão de José Afonso, por Carlos Pedro (Grupo Alma Mater) em 1995 com edição da Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra (SecFado/AAC CD-SF 005), constando como título: *Fado de Santa Cruz*.

Situações semelhantes podem ser observadas no Ponto 3 do Capítulo 4 relativamente a *Fado Maria* (vulgo *Fado Manassés*).

Relativamente à leitura da base de dados, o cruzamento da tabela A (Organização de Referências Fonográficas) com a B (Referências Fonográficas) permite perceber, em cada tema, o cantor, ano e referência do registo fonográfico, observando a última coluna – **ORG. REFERÊNCIA FONO.** – da tabela A e fazendo a correspondência da numeração indicada com a sequência numérica com que se apresenta a primeira coluna da tabela B.

Com a organização e cruzamento das tabelas é possível observar as datas em que foram realizados maior número de registos e as editoras que mais produziram, os temas mais gravados e intérpretes, e ainda a produção por compositor e autor. Deve atender-se contudo ao facto de que, em alguns casos, o número elevado de registos corresponde a reedições e remasterizações do mesmo tema, podendo no entanto este facto demonstrar, numa primeira abordagem, o interesse comercial colocado nesses intérpretes e registos. Assim, dentro dos dados que foi possível introduzir, pode perceber-se que:

1. Os temas mais gravados em primeiro registo por um ou mais intérpretes, ou em reproduções subsequentes, distribuem-se por *Fado de Santa Cruz*, *Fado Hilário*, *Fado Maria (Fado Manassés)*, *Menina e Moça*, *Olhos Claros*, *Samaritana* e *Trova do Vento que Passa*.

2. Nos cantores com mais registos e reproduções, encontram-se Adriano Correia de Oliveira, António Bernardino, António Menano, Augusto Camacho, Edmundo Bettencourt, Fernando Machado Soares, José Afonso e Luiz Goes.
3. Nas autorias musicais toma relevância a origem Tradicional, Alexandre de Rezende, Amaro Jorge, Ângelo Vieira de Araújo, António Portugal, António Menano, Armando do Carmo Goes, Augusto Camacho, Fernando Machado Soares, Francisco Menano, João Carlos Bagão, Jorge Cravo, José Mesquita, Luiz Goes e Paulo de Sá.
4. A responsabilidade poética continua a incidir muito significativamente nos temas de origem Tradicional, em Edmundo Bettencourt, Jorge Cravo, Leonel Neves, Luiz Goes e Manuel Alegre.
5. Nas editoras mais representadas encontra-se a Alvorada, a Columbia, Discossete, Emi-Valentim de Carvalho, Movieplay, Odeon, Orfeu, Ovação, Vidiofono e Vidisco.
6. Os anos em que se verificam mais registos repartem-se por 1927-28, 1958, 1967-69, 1971, 1984-85, 1990, 1992, 1994-96, 1999-2000, 2008.

Apresenta-se como modelo uma amostra das duas tabelas, remetendo-se a totalidade dos dados – Organização de Referências Fonográficas (A)/Referências Fonográficas (B) – recolhidos para o volume em apêndice.

A – ORGANIZAÇÃO DE REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

TÍTULO	INCIPIIT	MÚSICA	LETRA	ORG. REFERÊNCIA FONO.
1ª AFINAÇÃO	<i>Afina a garganta</i>	Gonçalo Mendes	Gonçalo Mendes	1
A ÁGUA DA FONTE	<i>A água da fonte é louca</i>	Paulo de Sá	Tradicional (?)	2 a 9
A CAPA DO ESTUDANTE	<i>Na capa dum estudante</i>	Luís Eloy da Silva	Luís Eloy da Silva	10
A CIDADE TEM UM ROSTO	<i>A cidade tem um rosto</i>	Jorge Elias Costa Tavares Cravo	Jorge Elias Costa Tavares Cravo	11

B – REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

NUM.	REFERÊNCIA FONOGRAFICA	TÍTULO	CANTOR	DATA
1	public-art 19101	1ª Afinação	Gonçalo Mendes	2001
2	Columbia SLEM 2008	A Água da Fonte	Augusto Camacho	1958
3	Decca 514	A Água da Fonte	Américo Lima	1969
4	Discossete 1014 DDD-2	A Água da Fonte	Augusto Camacho	1995
5	Discossete 1014-2	A Água da Fonte	Augusto Camacho	1995
6	Ediclube/EMI-VC 7243 5 20635 2 9	A Água da Fonte	Augusto Camacho	1999
7	EMI-VC 7243 5 20637 2 9	A Água da Fonte	Augusto Camacho	1999
8	EMI-VC 7243 5 80304 2 6	A Água da Fonte	Augusto Camacho	2002
9	MBP 7010061	A Água da Fonte	Augusto Camacho	1988
10	Columbia J 839	A Capa do Estudante	Luiz Eloy da Silva	1928
11	Numérica NUM 1205	A Cidade tem um Rosto	Jorge Cravo	2010



## CONCLUSÕES FINAIS

O cumprimento de objectivos torna-se, em regra, uma motivação acrescida para o alcance de metas, tendo em conta a gestão dos recursos e tempo disponíveis. Na proposta inicial feita sobre os grandes objectivos deste estudo, manifesta-se a vontade de contribuir para a valorização do conhecimento da expressão CC enquanto fenómeno musical performativo, nas direcções em que essa valorização pode efectivamente verificar-se: a comunidade académica como responsável pelo estudo e divulgação científica dos fenómenos, e a comunidade envolvida nas práticas desses mesmos fenómenos.

Reconhecidas no desenvolvimento do trabalho as importantes fragmentações que se pretende, em tempo próximo, serem objecto de estudo direccionado para a especificidade própria dos seus contextos no sentido da construção de uma verdadeira História da CC, foi principal preocupação sistematizar um conjunto de informação estruturada, criticamente analisada, fundamentando a sua orientação nos estudos científicos consigo relacionados no universo das Ciências Sociais e Humanas em geral, e, mais especificamente, no campo da Etnomusicologia e da Etnografia Musical.

Concluído (para este fim) o trabalho resultante da investigação, fica a percepção consciente de que este é apenas o seu início, mas, também, a certeza de que este primeiro contributo é, sobretudo, a auto-motivação para a sua continuidade na (re)sistematização dos conhecimentos adquiridos através da reflexão crítica e interpretativa do aprendido, reelaboração do pensamento, e melhoramento dos procedimentos metodológicos. Também o conhecimento empírico adquirido nas livres acções participativas se tornará, sem dúvida, motor para “a busca de outros conceitos capazes de fornecerem hipóteses explicativas para zonas de penumbra” (Vargas, 2011:27).

Esta investigação, centrada nas preocupações actuais que pretendem a valorização dos fenómenos musicais performativos urbanos enquanto pontos de apoio de identidades (Turino, 2008), envolvendo sistemas culturais e de representações diversificadas que se reproduzem num fluxo contínuo de acções simbólicas (Kingsbury,

1988), debruçou-se sobretudo na problemática da padronização da CC, quer no discurso, quer na pática.

A questão das identidades colocada na música enquanto espaços de identificação, tal como problematiza Simon Frith (1997), encontra no universo da expressão coimbrã muitas analogias no que à delimitação entre o individual e o colectivo diz respeito, limitando muitas vezes os processos naturais de desenvolvimento – por constrangimento com o colectivo – aquilo que o autor identifica como *cultural logic*. “At the same time, and equally significantly, music is obviously collective” (1997: 121).

Envolvida numa hermenêutica paradoxal – onde se chama Fado a tudo dizendo-se que em Coimbra não há Fado –, foi primeira preocupação clarificar, justificando, a designação a partir da qual se desenvolveria a identidade do fenómeno musical coimbrão CC, legitimada que está a sua autonomização a partir do reconhecimento *per se* (2011) do Fado (Canção de Lisboa) enquanto património cultural imaterial da humanidade (UNESCO). Este reconhecimento (2013), o mesmo, foi igualmente concedido à expressão coimbrã enquanto Canção de Coimbra inserida na candidatura da *Universidade de Coimbra Alta e Sofia* a património mundial<sup>1</sup>. Sobre os rótulos, significados e conceitos atribuídos à música, Salwa Castelo-Branco esclarece que “os significados distintos atribuídos por diferentes actores aos mesmos conceitos (folclore, música popular, etc.) e a resignificação de conceitos ao longo de mais de cem anos, realça a necessidade de situar etnográfica e historicamente os discursos em torno da música” (2008: 25).

Depois das evidências que categorizam o género, autonomizando-o, continuam a verificar-se os ditos paradoxos, tanto no que já foi apontado em Introdução, como nas constantes referências a “Fado de Coimbra” por parte de intérpretes, comunicação social e, inclusivamente, responsáveis políticos, culturais e académicos. Será que actualmente existe mesmo um verdadeiro conceito de Canção de Coimbra, ou estamos na presença de um processo heurístico e hermenêutico profundo que deve ser seriamente explorado?

---

<sup>1</sup> O texto relativo à CC (p. 211-215), da responsabilidade de Jorge Cravo, está inserido na parte que se refere às Tradições Académicas.

Orientando-se nos princípios gerais que norteiam os estudos etnomusicológicos no cruzamento com a Antropologia, Etnografia, Sociologia e História, a investigação realizada no universo da expressão performativa CC principalmente direccionada para as práticas vocais, desenvolveu-se no objectivo principal de valorização do fenómeno musical escolar coimbrão no seio das investigações académicas superiores, possibilitando assim o crescimento do interesse por uma manifestação musical que, confrontada por um modelo próximo – Fado de Lisboa – tem sido votada, muito pela (ir)responsabilidade dos seus intervenientes directos, a uma letargia investigativa na sua grande maioria só despertada pontual e paradoxalmente por interessados não cultores.

As práticas performativas, seus intervenientes, os discursos musicais e literários e os contextos sociais e culturais, bem como os perfis estéticos aí configurados, construíram e estruturaram a investigação através de um percurso diacrónico que foi permitindo o conhecimento do facto fenomenológico que constitui a CC, suportando-se a investigação nos princípios gerais da Etnografia musical participativa.

Da análise discursiva que constitui a Parte I do trabalho procurou-se compreender, no enquadramento dos princípios metodológicos da Fenomenologia direccionados para as Ciências Humanas, as posições exógenas e endógenas num espaço temporal circunscrito entre ca. 1850 e a actualidade. Fundamentando-se na pesquisa documental possível, o seu desenvolvimento permitiu reunir uma classe de conhecimentos que se tornaram importantes na compreensão do fenómeno relativamente à sua categorização e padronização, percebendo-se a valorização generalizada dos estatutos culturais/académicos intervenientes na música, que se assume, ela própria, como um importante campo de actividade simbólica na construção de identidades sociais e culturais (Stokes, 1994).

Desde o século XIX entram nos relatos memorialistas, artigos de periódicos, e mais recentemente alguns estudos e publicações direccionadas, as referências a figuras de destaque que passaram a caracterizar e orientar a expressão musical performativa, fazendo-se a história, na sua maior parte, de testemunhos orais, observando-se aqui a perspectiva de Nettl – *Bringing the Past to the Present* – destacando que “even where societies have little concrete information about their own musical past, they still have ideas and beliefs of what happened based on myth, folklore, and oral tradition”,

percebendo-se assim que, “Learning something of the way in which a society interprets its history – whether or not a lot of hard data is available – is central to the ethnomusicological purpose” (Nettl, 1995: 96-97).

Relativamente aos discursos entendidos como exógenos, nota-se a frequência de abordagens pouco fundamentadas à problemática da CC, demitindo-se da investigação a maioria dos autores ao remetê-la para especialistas/cultores. É frequente uma visão regional/exótica e atribuição de uma classificação de subgénero. Hilário é, na leitura da grande maioria, o fundador da expressão coimbrã, cabendo escassa referência às figuras anteriores com destaque nas práticas expressivas, centrando-se ainda a visão da prática performativa na exclusividade do académico (estudantes e professores) desligado da comunidade *futrica*.

Ao fenómeno coimbrão é atribuída, na generalidade, a filiação directamente ligada ao Fado de Lisboa – sem consideração às possíveis influências do ambiente regional musical bastante activo na cidade – a redução ao ritual de serenata e o elitismo literário-musical como razão para o afastamento da estética lisboeta. Observam-se, contudo, posições de carácter académico especializado identificadoras de um conhecimento (principalmente histórico) do género que, numa abordagem científica estruturada e fundamentada, são contributo importante para a problematização das dinâmicas de construção da CC no seu paralelo performativo com o Fado de Lisboa.

Teorizando sobre a sustentação de grupos sociais através da articulação das identidades colectivas no contexto das práticas culturais expressivas, embora se refira a sociedades de culturas distintas num âmbito social e geograficamente alargado, pode tomar-se como exemplo para a importância dos paralelismos apontados, o que Thomas Turino salienta: “Study of expressive cultural practices like music and dance from different societies can help us achieve a balance between understanding cultural difference and recognizing our common humanity” (2008: 3).

A realidade discursiva de carácter endógeno tem como *continuum* a divisão dos intérpretes e observadores que, relativamente à designação do género coimbrão, se foram alinhando na sua grande maioria pela generalização de referência “Fado”, em contraponto com os que definitivamente abandonaram essa mesma designação sustentando a sua posição no facto de, relativamente à canção lisboeta, cedo se terem



verificado processos de autonomização que a tornaram género musical com identidade própria. Outros houve, e há, principalmente no seio dos intérpretes mais velhos tanto cantores como instrumentistas, que estão na envolvimento performativa abstendo-se e/ou desvalorizando a questão no sentido de que a real importância se deve centrar na excelência das práticas libertas de imposições canónicas.

A linha orientadora do discurso projectado através do registo de memórias para alguns factos relativos à CC desenvolveu-se, com frequência, até à década de 70 do século XX, verificando-se a partir daqui, principalmente com o teor de algumas comunicações apresentadas aos primeiros Seminários do Fado de Coimbra (1978-79), uma preocupação discursiva de carácter mais reflexivo, crítico e fundamentado na relação empírico-especulativo que deu aos *insiders* cultores afirmação de opinião.

O romper do *status* adormecido na opinião pública crítica, iniciado pelo que supra se refere, pode enquadrar-se no que Pierre Bourdieu descreve por percepção do mundo social através dos seus agentes e da contribuição por eles dada para a construção da visão/construção desse mundo:

"A capacidade de fazer existir em estado explícito, de publicar, de tornar público, quer dizer, objectivado, visível, dizível, e até mesmo oficial, aquilo que, por não ter acedido à existência objectiva e colectiva, permanecia em estado de experiência individual ou serial, mal-estar, ansiedade, expectativa, inquietação, representa um considerável poder social, o de constituir os grupos, constituindo o *sensu comum*, o consenso explícito, de qualquer grupo" (2011: 145).

Percebe-se de uma maneira geral, e atendendo à carga simbólica – explícita ou não – subjacente a todos os discursos que se envolvem da "galáxia sonora coimbrã" (como designou Carvalho Homem), a carga memorialista como um inevitável elemento presente. Em *O Homem Plural*, Bernard Lahire refere-se a Proust que "entende por memória involuntária essa memória que não é o produto de um esforço consciente, intelectual, mas de um desencadeamento "espontâneo", muitas vezes misterioso para aquele que o vive, de fragmentos do passado incorporado. Sem que o tenha voluntariamente, intencionalmente, conscientemente procurado, o actor é invadido por um passado que se lhe impõe sob o efeito de ínfimos estímulos exteriores." (Lahire, 2003: 94).

Esses estímulos exteriores são os ecos ritualistas de uma Coimbra de juventudes licenciosas, “do Choupal até à Lapa”.

A problemática do género na CC, inserida ainda na análise discursiva efectuada, continua a ser uma “questão menor” (no seio da comunidade dos intérpretes) dentro da “questão maior” entendida socialmente. Dividem-se as opiniões entre a aceitação tácita, as declarações de continuidade histórica de um género “serenil” incompreendido, pela essência, no contexto de uma prática performativa da mulher para o homem, e as objecções claras (frequentemente sem fundamento) à presença de cantoras, percebendo-se que o mesmo não tem acontecido relativamente às intérpretes instrumentistas (principalmente guitarristas), o que acentua cada vez mais a valorização da guitarra enquanto a grande representante universalizada da CC. Será esta canção, cada vez mais, “uma guitarra”?

Apesar da retórica da questão, o facto é que em Coimbra continuam a acontecer os Encontros Internacionais da Guitarra Portuguesa (VI em 2013), a publicação de obras para guitarra de compositores/guitarristas de Coimbra (*As Primaveras* de Francisco Martins e *Guitarra Portuguesa Vol.1* de Octávio Sérgio<sup>1</sup> em 2013), as publicações de manuais para guitarra também da responsabilidade de compositores/guitarristas da cidade (Paulo Soares e José Santos Paulo), as escolas de guitarra e canto em que o canto, supostamente direccionado para a característica coimbrã do género, é leccionado por cantores com formação em canto lírico sem qualquer referência interpretativa à realidade estilista da CC, a crescente apresentação, em concerto solista, de jovens guitarristas em importantes salas do país, a instrumentação de peças da CC para guitarra e orquestra, os projectos envolvendo a guitarra e outros instrumentos como é exemplo de relevância o projecto *Cordis* (piano e guitarra de Coimbra), entre outros exemplos pontuais.

Da valorização interpretativa da canção, enquanto obra cantada, e do público que cada vez mais se não percebe para ela, transcreve-se a preocupação/interrogações que já em 1998 o Professor Armando Luís de Carvalho Homem publicava: “Não estará portanto o género musical que é o nosso, na sua grande riqueza de estilos e de tipologias, a correr uma vez mais o risco de um confinamento a círculos muito restritos

---

<sup>1</sup> Dos paradoxos relativamente à terminologia, refira-se que a publicação da obra de Octávio Sérgio é da responsabilidade editorial de Fado ao Centro-Centro Cultural, com apoio da Escola de Fado e Guitarra-Almedina.

de conhecedores e de apreciadores? E, eventualmente, e por via da associação das **tradições** *lato sensu* aos aspectos mais discutíveis da **praxe** *stricto sensu*, a correr o risco de uma nova contestação num futuro não muito distante?” (2004: 573).

José Manuel Beato, em 2002, sustentando a “crise de sentido” que em finais de 90 começava a sentir-se e que, de alguma forma, se vem arrastando, apontava como geradores dessa mesma crise, entre outros: “A sedução do (i)mediatismo comercial é outro dos factores que comprometem o sentido da Canção Coimbra. [A] auto-promoção dos grupos junto dos *media*, na *Internet*, [a] gravação dos discos fáceis (repletos de *covers* e “recriações”), as cartas de auto-apresentação nas câmaras municipais, empresas organizadoras de congressos e toda a sorte de processos de marketing que apenas veiculam uma imagem cristalizada da Canção de Coimbra” (2002: 232).

Em Tullia Magrini, e retomando a questão da CC no feminino, servem as considerações da autora à problemática da comunhão de géneros nas práticas performativas da Balada de tradição oral no Norte da Itália, observando que: "Indeed, a discourse on gender should not only move beyond the traditional binary view grounded on the biological male-female dualism, but also realize that gender, far from being an incontrovertible natural phenomenon, is rather a changing construct in space and history [...] As cultural constructs, the views on the feminine and the masculine are context-bound and, in general, complementary, so that they regulate the encounter and the relationship between male and female in a given setting." (Magrini, 2003: 5-6).

Os principais intervenientes nas práticas performativas da CC são os estudantes da Universidade, desenvolvendo-se o género “intrinsecamente ligado à vida académica [...], a qual, por sua vez, estabelece uma relação metonímica com a cidade” (Abreu, 2013: 291-292). Observa-se contudo, e como se percebeu durante o estudo, um “filão popular” que se movimenta dualmente com o “filão académico”<sup>1</sup>.

Caracterizada, na sua generalidade, como um tipo de canção orientada por um estilo de performance próximo do *bel canto*, com particularidades de colocação vocal semi-operática, frequentes *rubatos*, passagens ornamentadas e fraseado muito *legato*, a CC, de transmissão vincadamente assente na oralidade, reparte-se na sua prática performativa entre a Serenata (a rua) e o espectáculo (a sala) com significativa

---

<sup>1</sup> Sobre esta particularidade, Pimentel (2010) cita José Afonso referindo-se ao “duplo filão” centrado na expressão académica e na manifestação popular das *fogueiras* do S. João

divulgação mundial, tendo no seu perfil estético e desenvolvimento a influência de diversos movimentos artísticos e literários, bem como políticas culturais, tornando-se ainda veículo de interventivas acções culturais e socio-políticas.

À adopção de um modelo performativo semi-operático, tanto mais que a génese da CC fica longe dos rigores académicos da erudição musical, não será estranha a influência de organismos académicos como o Orfeon e a Tuna Académica – a que a grande maioria dos cantores e instrumentistas tem pertencido – fundados respectivamente em 1880 e 1888, e cujas opções repertoriais incidiam com especial relevância nos coros de ópera, operetas, habaneras, entre compositores como Wagner, Brahms, Berlioz, Bizet, Schubert e Schumann.

Para além das referências em relatos memorialistas, principalmente de finais do século XIX e princípios de XX, sobre os hábitos de audição musical que muitos dos escolares tinham, Vieira Nery deixa expressas estas mesmas práticas: “Nos circuitos de sociabilidade académica da cidade o Fado coexiste com as danças de salão, com a canção sentimental cosmopolita, com o repertório pianístico, com a Opereta, com a Ópera e com todas as referências musicais de uma juventude maioritariamente proveniente das elites sociais do País e desejosa, enquanto tal, de reproduzir os modelos vigentes nos salões da capital” (2004: 112).

São ainda de referir, e porque por Coimbra certamente passaram essas apresentações, as acções de compositores como Luís Filgueiras e Ciríaco Cardoso que “tentaram atrair à melhor música o público dos espectáculos ligeiros por via de óperas do repertório traduzidas em português” (Branco, 2005: 303).

Assumindo características próprias principalmente a partir de finais da segunda metade do século XIX, a CC constrói-se em especial nos modelos e práticas estudantis serenis de vária ordem, cedo passando para o ambiente de sala-espectáculo em complemento das apresentações pelo mundo inteiro dos organismos académicos da Universidade, com primazia para a Tuna Académica e Orfeon, mitificando-se aqui a figura de Augusto Hilário que, para muitos, teria sido o verdadeiro fundador do chamado “Fado de Coimbra”.

Comungando de algumas particularidades das manifestações musicais *futricas* realizadas dentro da cidade (*Fogueiras* do São João, Serenatas fluviais, entre outras), e

absorvendo as experiências culturais dos estudantes que de várias partes do país<sup>1</sup> e estrangeiro chegavam à Universidade ou com a sua Academia mantinham ligações estreitas, a CC toma características de transnacionalidade, transcontinentalidade e transculturalidade que marcam definitivamente o seu perfil estético principalmente a partir do início do século XX, embora muito mais do que a expressão a receber influências, terão sido as influências da mesma a marcar os alóctones criando assim uma rede natural de difusão/divulgação transterritorial.

No conjunto dos diversos movimentos literários e artísticos que o princípio do século XX (principalmente os anos 1920) vai trazendo, construindo assim o caminho para uma visão estética modernista muito presente nas preocupações de uma determinada facção dos escolares coimbricenses, a CC envolve-se, através destes, na discussão discursiva das suas realidades identitárias e na renovação dos seus alinhamentos estéticos. Era um tempo de necessária ruptura com a indefinição dos modelos, vindo, mais tarde (décadas de 1950/60/80), a tornar-se novamente necessária, ou, melhor, a reacender-se através de novas conjunturas sócio-políticas, culturais e também, um pouco, do seu mercantilismo.

O novo paradigma que parecia, definitivamente e através de nomes que com ele se impuseram (Edmundo Bettencourt, Artur Paredes, Armando Goes, José Paradela de Oliveira)<sup>2</sup> iniciar um ciclo crescente de modernidade e afirmação performativa independente tanto vocal como instrumental, acaba por cair numa letargia performativa de cerca de vinte anos (1930-1950), em muito alinhada com o ideário estado-novista<sup>3</sup> e, principalmente, por razões várias entre as quais se cruza o advento do cinema e da rádio como fragilizador da actividade profissional dos músicos e do comércio fonográfico,

---

<sup>1</sup> Os escolares que de Lisboa chegavam a Coimbra foram, sem dúvida, um dos importantes meios de fusão e difusão. Tal como se foi percebendo, principalmente até aos anos 1920, a expressão musical performativa coimbrã conviveu de muito perto com a lisboeta através de alguns dos seus mais reconhecidos representantes, António Menano, por exemplo.

<sup>2</sup> Estes, a quem se juntam os cantores António Menano e Lucas Junot, constituíram a chamada “Primeira Geração d’Oiro”.

<sup>3</sup> Analisando a preocupação de António Ferro na década de 1940 (iniciando as funções de administrador da Emissora Nacional em 1941) relativamente à organização de uma *corpus* repertorial musical “autêntico” que servisse a máquina propagandista do Estado, Moreira & Silva referem que “a criação de um campo discursivo era um dos pontos essenciais para levar a cabo o processo de “aportuguesamento da música ligeira” e, assim, a emergência de uma “música ligeira portuguesa”, procurando enquadrar esse domínio, no qual confluíam diversos géneros e estilos musicais, na orgânica da produção de uma cultura nacional estado-novista” (Moreira, 2010: 123).

protagonista – *in dubio pro reu* – de um interregno dos mesmos registos cuja verdadeira razão, nem os intervenientes vivos nem a documentação disponível clarifica.

Esses anos 20, paradigma que não perdido e ainda hoje principalmente presente na mitificada figura interpretativa do guitarrista Artur Paredes, projectando-se para 50 e 60 no prenúncio de um novo tempo, configuram a história da CC, *ipso facto*, como um subjectivo momento de performance cultural na acepção que de tal faz Milton Singer: “a definitely limited time span or, at least, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience and a place and occasion of performance” (cit. por Béhague, 1984: 4).

Acerca dos “graus” de profissionalismo na CC, uma das verdades ocultas à sombra das mitologias e desabafos românticos instruídos pela “tal Coimbra que eu queria”, como diria Alcoforado (2002), e alargando os paradoxos no que à questão do amador vs. profissional diz respeito, é aqui e ali desvendada quase que envergonhadamente mas não dizendo mais do que, ainda hoje, a Sociedade Tradicional Académica objectivamente persegue: a possibilidade de alargar as relações interpessoais mais próximas e aproveitar-se, à luz do interesse na interculturalidade, para “passear” gratuitamente pelo país e estrangeiro, muitas vezes tirando ainda dividendos e reforçando estatutos. Disso são prova relatos dos quais se apresentam algumas referências:

José Afonso teria confessado não ter sido propriamente marcado pelo “fado de Coimbra”, servindo este apenas como “pretexto para a malta cantar de noite, levar garrações, beber umas aguardentes, fazer umas viagens por conta da tuna e do orfeão” (Pimentel, 2010: 41).

Jorge Tuna, indiscutivelmente uma das grandes referências actuais como guitarrista, declara na primeira pessoa: “aquilo que para mim foi mais importante no que diz respeito à guitarra, à minha preferência em relação ao fado de Coimbra, foi o facto de me abrir determinadas portas que de outra maneira dificilmente me teriam sido abertas, nomeadamente as viagens” (Baptista-Bastos, 1999: 293).

Luiz Goes, embora não declarando o início de intenções, deixa a verdade sobre o amadorismo de uma expressão musical que, sob a sua sombra de simbólico exotismo no contraste e comunhão com uma Europa recheada de tradições musicais, lhe permitiu ter

mais tempo de antena em televisões mundiais do que alguns profissionais, e poder dizer: “cantei pela primeira vez na Casa das Nações Unidas... Se lhe disser que estive com o Saramago, com a Isabel da Nóbrega, num congresso de cultura luso-brasileira, em Georgetown, se lhe disser que na Áustria estive a cantar onde o Beethoven fez o [*Für Elise*], se lhe disser que percorremos o mundo inteiro desde o Extremo Oriente aos nórdicos, passando... [por todos os palcos] [...] Sempre gratuitamente, outras vezes a ganhar, evidentemente, há coisas que não se fazem de borla...” (*idem*: 308).

A questão da profissionalização na CC que aqui se levanta a partir das confissões de Luiz Goes é, na essência, ainda que por exemplo Jorge Cravo<sup>1</sup> o desvalorize, uma das questões centrais nos avanços e retrocessos da qualidade performativa porque, no desequilíbrio da ambivalência (o profissional é praticamente inexistente), tudo é possível pela falta de comparação, e tudo é comercializável pela falta de competição ou, pior, pela competição desorganizada e desleal<sup>2</sup>.

O profissionalismo é um estado de exigência *full time*, o amadorismo é uma prática distractiva. Todavia, e a “comercialização” da CC é disso, cada vez mais, um bom exemplo, os amadores colocam-se frequentemente em pé de igualdade com os profissionais, fazendo-se pagar pelo amor à sua arte, a sua distração. No estudo que faz em Milton Keynes, e acerca desta problemática, Ruth Finnegan esclarece que, “in all such cases (typical rather than unusual ones) neither payment nor amount of time provides an unambiguous basis for differentiating “professionals” from “amateurs”; the difference is at best only a relative one” e, por isso, “the concept of “amateur” music is a relative, partly arbitrary, and sometimes disputed label rather than a settled division” (2007: 14/18).

É evidente que à questão se associam aspectos como o da regionalidade que Coimbra sempre manteve apesar da sua centralidade académica, o carácter simbólico

---

<sup>1</sup> “a grande maioria dos agentes discográficos e culturais deste País não está minimamente habilitada a falar e a promover a Canção de Coimbra, porque eles nada sabem do que se passa em Coimbra. Preferem a ignorância ao saber. E assim vão sonhando o conhecimento às pessoas. Como se vê, não é pelo facto de se ser profissional que se vai ter hipóteses de se entrar numa editora multinacional, numa rádio ou numa televisão. A profissionalização da Canção de Coimbra é uma falsa questão” (Cravo, in *Diário de Coimbra* 15-2-2010).

<sup>2</sup> Em conversa informal com um produtor local confidenciou-se que, a grande dificuldade para impor no mercado o “produto” CC se devia ao facto de que, à venda de determinado grupo, por determinada importância, sempre aparecia particularmente um outro que abdicava dessa importância, junto dos interessados, apenas pela “importância” de estar, a isso juntando apenas o pecúlio necessário para tal facto.

desinteressado e de pendor romântico nas práticas que leva ao desinteresse por parte da comunicação social em divulgar o género porque está bem onde e como está, e mais não precisa, ou, possivelmente, pela pressão que a indústria fonográfica e a opinião/gosto auditorial sobre essa mesma comunicação social (rádio e televisão) exercem, relativamente à *playlist* ou tempo de antena necessários para ditar a sua sobrevivência.

Sobre a problemática do gosto serve, a propósito, a reedição de *Tempo(s) de Coimbra: Oito décadas no Canto e na Guitarra* (2013), a sétima (1984/90/92/95/98/01), com revisão crítica e metadados de António Nunes, que continua a alimentar os interesse industriais e comerciais culturais visto que, a este tempo, se justificaria a reedição anotada criticamente e aumentada de oito para onze décadas. Sobre estas questões Bourdieu observa que "os gostos efectivamente realizados dependem do estado do sistema dos bens oferecidos, e qualquer alteração do sistema de bens implica uma alteração dos gostos" (2010: 349-350). Era o tempo certo para *Tempo(s) de Coimbra!*

Olhando ainda a profissionalização na perspectiva das exigências relativamente à apresentação pública (Finnegan, 2007), compete à CC neste tempo novo, assim se entende, submeter-se a essas mesmas exigências de rigor performativo divulgando-se, impondo-se como género autónomo aos mercados da indústria cultural e, por consequência, permitindo-se evoluir de forma controlada identificando os processos de renovação estética e estilística na presença da sua identidade histórica.

Se assim não for, continuando os seus compositores e intérpretes na dissimulada reprodução dos cânones das "épocas de ouro" e, os responsáveis mais directos na sua valorização e divulgação a declararem que "o fado de Coimbra [sublinhado do autor], enquanto matriz melódica e musical, é [simplesmente] mais rico do que o de Lisboa"<sup>1</sup>, então é possível que seja mesmo necessário repensar o estado eidético da expressão e desenvolver a compreensão do tal processo hermenêutico.

Como característica geral, no estudo que se fez a partir da audição de várias referências fonográficas para elaboração da amostra repertorial que constitui a Parte II,

---

<sup>1</sup> Luís Alcoforado, então administrador da Turismo de Coimbra ao jornal *Diário as Beiras* de 16-11-2007. Diga-se que Alcoforado (Professor Auxiliar na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra e cantor), na entrevista que deu, realça contudo a importância da investigação especializada relativamente à CC e a necessidade de lhe dar uma dimensão mais internacional.



observa-se um tipo de canção construída na sua maioria sobre um *metrum* de divisão quaternária, andamento moderado caracterizado por frequentes suspensões nas zonas agudas e, em muitos casos, sem rigor de pulsação, impondo-se - o que constitui importante marca - a parte vocal sobre a instrumental.

Observa-se ainda, principalmente a partir dos anos 1920/30, uma franca melhoria da riqueza melódica, caminhando sobre modulações bem arquitetadas, desenvolvendo-se a trama harmónica para além do anterior modelo tónica-dominante, recorrendo frequentemente à dualidade maior-menor. A estas particularidades evolutivas estão intimamente ligados o desenvolvimento técnico dos guitarristas com principal destaque para Artur Paredes, e as transformações operadas na guitarra em Coimbra tanto ao nível morfológico como da afinação (um tom abaixo da de Lisboa: Lá-Sol-Ré-Lá-Sol-Dó), dotando-a de uma sonoridade profunda, mais grave e ressonante, que passará a identificar/identificando-se com a expressão coimbrã como género autónomo no quadro das representações musicais urbanas.

Nos aspectos que se prendem sobretudo com a estética literária, observa-se a presença e preocupação crescente na valorização do suporte poético, das simples quadras em redondilha maior aleatoriamente associadas tanto no contexto como na autoria, recorrendo regularmente ao cancioneiro tradicional, passando pelo soneto e sonetinho, até à exploração da grande poesia, de Camões a Alegre, Torga e Bettencourt, Quental, Pessoa e Gedeão. O uso do soneto, de que é máximo exemplo *Noite de Luar* (1928), ao tempo em que a influência lisboeta se fazia acentuadamente sentir e a prática assentava na canção estrófica, mostra bem a rápida tentativa de autonomização do género centrada numa exploração melódica e harmónica de maior exigência.

Tanto no que diz respeito à componente literária como à musical, pode estruturar-se, para uma observação recenseada, o desenvolvimento estético da CC em três grandes períodos tipo percebendo-se, pela divisão que foi realizada na abordagem à perspectiva diacrónica da intervenção performativa, que esta visão alargada se funde em transições nesses mesmos períodos, não se caracterizando, portanto, por uma estrutura de cortes temporais exactos.

O primeiro período, até à década de 1960, caracterizado por um modelo de canção essencialmente estrófico, onde se encontram ainda temas com refrão ou coro e

peças com duas ou mais partes musicais, encerrando em si os elementos do que se pode configurar como um período embrionário (séc. XIX), o ultra-romantismo das interpretações de Manassés de Lacerda e as chamadas “Gerações de Oiro” do anos 1920 e 1950 com, entre outros, Armando Goes, Paradela de Oliveira, Machado Soares e Fernando Rolim respectivamente, intercalando-se ainda neste tempo o “Modernismo” do “presencista” Edmundo de Bettencourt (anos 1920/30), e o silêncio das gravações entre 1929 e 1952, como se pode observar no trabalho de investigação e organização de referências fonográficas que se disponibiliza como apêndice, e onde é possível perceber os graus de importância/criatividade/popularidade/incidência de editoras, autores e compositores, temas e intérpretes, e anos de produção.

O segundo, até aos anos 1990, marcado pelos efeitos das “crises académicas” (62/69), encerrando todo o período do chamado “Movimento da Balada”<sup>1</sup> e da “Trova” e as transformações estilísticas e ideológicas de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, ombreando com a ascensão de Luiz Goes para quem “estava reservado o importante papel de renovar profundamente o discurso semântico-musical da Canção de Coimbra criando um “Novo Canto”, estética e ideologicamente herdeiro da escola modernista de Edmundo de Bettencourt” (Cravo, 2009b: 14).

O terceiro, até à actualidade, caracterizado principalmente pela herança restauracionista de finais de 1970 e anos 80, percorrendo toda a década de 90 numa declarada subida do nível técnico principalmente dos guitarristas, fruto do trabalho das Escolas, verificando-se contudo um acentuado desequilíbrio nas práticas vocais com a ausência de vozes de destaque. Torna-se ainda relevante o desenvolvimento composicional com preocupação na exploração harmónica, selecção mais rigorosa dos suportes poéticos até na actualização das temáticas, e experimentalismos diversos principalmente no aspecto instrumental.

Em Humberto Eco, sobre os aspectos relacionados com a fruição da música contemporânea em oposição a determinados cânones clássicos, e fazendo aqui o paralelismo com as questões que os experimentalismos na CC vão levantando, observa-

---

<sup>1</sup> “Quando se abordam os anos 60 da Canção de Coimbra, não os podemos reduzir ao *Movimento das Trovas e Baladas*, pois esta Canção não se limitou a enveredar por esse caminho. Também a sua linha mais tradicional sofreu um “despertar” para a necessidade de renovar a música de Coimbra para além do *Canto de Intervenção*” (Cravo, 2009a: 9).

se: “A poética da nova música luta, pelo contrário, a favor de uma abertura, de uma multipolaridade da obra contra a unipolaridade e a natureza fechada da obra tradicional. A situação típica da música contemporânea é aquela em que o acontecimento que se segue a um determinado estímulo surge sem que nenhuma razão de hábito [...] o ligue ao antecedente; neste caso, a música soluciona a crise com uma nova crise, deixando o auditor à mercê de um mundo sonoro que perdeu as referências pré-estabelecidas.” (Eco, 2011: 176-177).

Contrariamente às pretensões e teses sobre uma nova CC liberta de cânones musicais e poéticos obsoletos, a relação do simbólico com o real na triangulação Lapa dos Esteios - Penedo da Saudade - Choupal, desenhada pelo Mondego que une e espelha a cidade, constrói, ontem como hoje, a Canção que se perpetua no tempo e se pode resumir/unir numa só:

Do Choupal Até à Lapa  
Foi Coimbra os meus amores  
A sombra da minha capa  
Deu no chão, abriu em flores

(*Saudades de Coimbra*: Mário faria da Fonseca/António de Sousa – 1929)

Rosas do altar que o Penedo  
Em nossas almas gravou  
E a corrente do Mondego  
Pró mar da vida levou

(*Sonhar Contigo Ó Coimbra*: Carlos de Figueiredo – 1965)

Qualquer dia, por um dia  
Hei-de à lua perguntar:  
Se uma noite de magia  
Dá ao rio o teu olhar

(*Ao Luar de Coimbra*: Jorge Cravo – 2010)

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ABRANCHES, Adelina; ABRANCHES, Aura [apresent.]

1947 *Memórias de Adelina Abranches*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

ABREU, Paula

2010 *A Música Entre a Arte, a Indústria e o Mercado. Um Estudo sobre a Indústria Fonográfica em Portugal*. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (Tese de Doutoramento em Sociologia-Especialidade de Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação).

ABREU, Paula; MENDONÇA, Luciana F. Moura

2013 “Processos de Patrimonialização do Fado e do Samba”. In FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogerio Proença [orgs.]. *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*. Coimbra: Edições Almedina S.A. p. 291-317.

ABRUNHOSA, Octávio

2001 *Coimbra... Ontem! Memórias de um Estudante (1945-1951)*. Coimbra: Livraria Almedina.

ADORNO, Theodor W.

2011 *Introdução à Sociologia da Música: Doze Preleções Teóricas*. (trad. port. Fernando R. de Moraes Barros). São Paulo: Editora Unesp.

2008 *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70 L<sup>da</sup>.

ALBUQUERQUE, António Pinto de

[1897?] *Canção d'Alguem que se Despede...: Quintanistas da Faculdade de Direito na Universidade de Coimbra*. Porto: Eduardo da Fonseca.

ALCOFORADO, Luís

2002 “Memórias de um Cantor de Coimbra em Tempos de Ressurgimento”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 209-217.

ALEGRE, Manuel

1975 *Praça da Canção*. 3ª ed. Coimbra: Centelha.

ALEIXO, António

1975 *Este Livro que vos Deixo*. 3ª ed. Lisboa: Vitalino Martins Aleixo.

- ALVES, Adalberto  
1989 *Arabescos da Música Árabe e da Música Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALVES, Fernando Gomes  
2002 “Década de 60: Fernando Gomes Alves”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 131-142.
- ALVES, Ricardo António; CASCUDO, Teresa [introd., transc. e notas]  
2013 *Fernando Lopes Graça e a Presença*. Lisboa: Câmara Municipal de Cascais/Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ALVES, Vera Marques  
2007 “”A Poesia dos Simples”: Arte Popular e Nação no Estado Novo”. *Etnográfica: Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*. Lisboa: CEAS-ISCTE. Vol. 11, Nº 1, p. 63-89.
- AMEAL, João  
1922 “A Entrevista da Semana: D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso”. *Ilustração Portuguesa*. Lisboa. II Série, Nº 830, p. 28-30.
- ANACLETO, Mário  
2008 *Fado: Itinerários de uma Cultura Viva*. Porto: Mill Books.
- ANTÃO, Nelson Moreira; TAVARES, Célia Gonçalves  
2008 “Henrique Galvão e o Assalto ao Santa Maria: Percurso de uma Dissidência do Estado Novo e suas Repercussões Internacionais”. *Sapiens: História, Património e Arqueologia*. [Em linha]. Nº 0. p. 84-110. [Consult. 22 Nov. 2012].  
Disponível em:  
<http://www.revistasapiens.org/Biblioteca/numero0/henriquegalvao.pdf>
- ANTUNES, Alfredo  
2009 *História do Fado: Crónicas da Alma Portuguesa*. Porto: Faculdade de Desporto da Universidade do Porto.
- ARROIO, António  
1909 *O Canto Coral e a Sua Função Social*. Coimbra: França Amado.
- BAPTISTA-BASTOS, Armando  
1999 *Fado Falado*. Alfragide: Ediclube.
- BARENBOIM, Daniel  
2009 *Está Tudo Ligado: O poder da Música*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

- BARREIROS, António José  
1976 *História da Literatura Portuguesa: séc. XIX - XX. Vol. II. 6ª ed.* Braga: Editora Pax.
- BARRETO, Mascarenhas  
[196-?] *Fados: Origens Líricas e Motivação Poética.* Lisboa: Editorial Aster.
- 1959 *Fado: Canção Portuguesa.* [s.n.]: Lisboa.
- BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. [eds.]  
1997 *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology.* New York/Oxford: Oxford University Press.
- BASTOS, José Gabriel Pereira  
2002 “ “Eppur si Muove”: Nota Introdutória a uma Antropologia dos Processos Identitários”. *Ethnologia*. Lisboa: Departamento de Antropologia FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Nova Série, Nº 12-14, p. 11-35.
- BASTOS, Teixeira  
1920 *A Vida do Estudante de Coimbra (Antiga e Moderna).* Coimbra: Imprensa da Universidade.
- BAUDELAIRE, Charles  
2006 *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música).* (trad. port. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio D'Água.
- BEATO, José Manuel  
2002 “Os Anos 90 do Fado-Canção de Coimbra: Entre a Memória e o Devir, os Paradoxos de uma Crise de Sentido”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos).* Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 221-246.
- BEAUVOIR, Simone de  
2009 *O Segundo Sexo: Os Factos e os Mitos. Vol. I.* (trad. port. Sérgio Milliet). Lisboa: Quetzal.
- BÉHAGUE, Gerard [edt.]  
1984 *Performance practice: ethnomusicological perspectives.* Westport: Greenwood Press.
- BELLEM, A. M. Da Cunha  
1863 *Scenas Contemporaneas da Vida Academica: Quasi-Romance da Actualidade.* Coimbra: Livraria Central.
- BLACKING, John  
1974 *How musical is man?.* Seattle: University of Washington Press.

- BLUTEAU, Raphael  
1713 *Vocabulario Portuguez, e Latino...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu. Vol. IV.
- BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando  
1962 *Dicionário de Música (Ilustrado)*. 2ª Tiragem. Lisboa: Edições Cosmos. Vol. I A-H; Vol. II I-Z (1963).
- BORGES, Nelson Correia  
1987 *Coimbra e Região*. Lisboa: Editorial Presença.
- BOURDIEU, Pierre  
2011 *O Poder Simbólico*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70 L<sup>da</sup>.  
2010 *A Distinção – Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Edições 70 L<sup>da</sup>.
- BOUTIN, Gérald; GOYETTE, Gabriel; LESSARD-HÉBERT, Michelle  
2008 *Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas*. 3ª ed. (trad. port. Maria João Reis). Lisboa: Instituto Piaget.
- BOYER, Rémi  
2013 *Fado, saudade & mystery: Love of Portugal*. Sintra: Zéfiro/Arcano Zero.
- BRANCO, Carlos; BARRETO, Mascarenhas  
1960 *Portugal do Fado*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BRANCO, João de Freitas  
2005 *História da Música Portuguesa*. 4ª ed. Mem Martins: Europa-América.  
1979 *A Música na Obra de Camões*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- BRAUDEL, Fernand; COLIN, Armand  
1987 “Histoire et sciences sociales: la longue durée”. *Réseaux*. [Em linha]. Vol. 5, nº 27, p. 7-37. [Consult. 4 Nov. 2013]. Disponível em:  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_07517971\\_1987\\_num\\_5\\_27\\_1320](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_07517971_1987_num_5_27_1320)
- BRITO, A. da Rocha  
1944 *Horas Coimbrãs*. Coimbra: Coimbra Editora.
- BRITO, Joaquim Pais de [dir.]  
1994 *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Soc. Lisboa 94; Electa.
- BRITO, Manuel Carlos de  
1989 *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

- BURGESS, Robert  
1997 *A Pesquisa de Terreno: Uma Introdução*. Oeiras: Celta Editora.
- CABRAL, António  
1962 *Tempos de Coimbra*. 3º ed. Coimbra: Coimbra Editora.
- CABRAL, João Paulo  
2009 *Gonçalo Sampaio. Vida e Obra - Pensamento e Acção*. Póvoa de Lanhoso: Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso.
- CABRAL, Pedro Caldeira  
1999 *A Guitarra Portuguesa*. Alfragide: Ediclube.
- CAIADO, Carlos  
1986 *Antologia do Fado de Coimbra*. Coimbra: [s.n.].
- CALADO, Rafael Salinas  
1961 *Memórias de um Estudante de Direito*. Coimbra: Coimbra Editora.
- CALISTO, Diamantino  
1950 *Costumes Académicos de Antanho 1898/1950*. Porto: Imprensa Moderna.
- CAMPENHOUDT, Luc Van; QUIVY, Raymond  
1998 *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. 2ª ed. (trad. port. João Minhoto Marques; Maria Amália Mendes; Maria Carvalho). Lisboa: Gradiva – Publicações L<sup>da</sup>.
- Canção Popular*  
[190-?] *Colectânea de Canções para o Fado e Fogueiras de S. João em Coimbra de 1901-1913*, n<sup>os</sup> 1-81. Coimbra: Lith. Typ. Corrêa Cardoso.
- 1910 *Cantares para as Fogueiras por Estudantes de Coimbra às Raparigas*. Coimbra: M. Correa Cardoso Litogr. E Tipogr.
- 1906 *Cantigas de Coimbra*. Coimbra: Typ. Luiz Cardoso.
- 1907 *Cantigas para as Raparigas de Coimbra*. Coimbra: Lith. Typ. Corrêa Cardoso.
- 1899 *Cantigas para o Fado e para as Fogueiras de San João por Estudantes de Coimbra*. Coimbra: Livr. França Amado.
- 1908 *Cantigas Populares de Coimbra*. Coimbra: [s.n.].
- CÂNDIDO, Armando  
1927 *Coimbra do meu tempo*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães.



- CAPELA, Conceição; CRUZ, Leonor  
2010 "Tuna". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 1281-1284.
- CARDINA, Miguel  
2008 *A Tradição da Contestação: Resistência Estudantil em Coimbra no Marcelismo*. Coimbra: Angelus Novus, Editora.
- CARIA, Telmo H.  
2003 "A Construção Etnográfica do Conhecimento em Ciências Sociais: Reflexividade e Fronteiras. in CARIA, Telmo H. [org.]. *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento.
- CARO, Óscar Martins  
1994 *Fados que o Povo Canta*. Setúbal: [s.n.].
- CAROSO, Luciano  
2010 *Etnomusicologia no Ciberespaço: Processos Criativos e de disseminação em Videoclipes Amadores*. Salvador: Universidade Federal da Bahia (Tese para obtenção do grau de Doutor em Música/Etnomusicologia).
- CARREIRO, Teresa; CRUZEIRO, M. Manuela  
2013 *Manuel Louzã Henriques: Algures com Meu(s) Irmão(s)*. Coimbra: Lápis de Memórias.
- CARVALHO, Amadeu Ferraz de  
1924 *Camões em Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CARVALHO, João Soeiro de  
2007 "A Experiência Transcultural na Música: Relatividade e Alteridade". *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Edições Colibri. Nº 19, p. 119-126.
- 1997 *O Alto-Minho na Obra Etnográfica de Abel Viana* [edt.]. Viana do Castelo.
- 1996 "A Nação Folclórica: Projectão Nacional, Política Cultural e Etnicidade em Portugal". *Trans - Revista Transcultural de Musica*. [Em linha]. Nº 2. [Consult. 19 Jan. 2007].  
Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/p14/trans-2-1996>
- CARVALHO, Jorge Possolo de Leão Vasco de  
[19- -?] *Capas ao Vento: Fado de Coimbra*. Lisboa: Sasseti & C<sup>a</sup>.
- CARVALHO, José A. Anjos de; REBELO, F. S. Murta  
1998 *Evocação de Hylário na Coimbra do Seu Tempo: Origem e Evolução do Chamado Fado Hilário*. Lisboa: Sociedade Histórica da Independência de Portugal.

- CARVALHO, Mário Vieira de  
1976 *A Música e a Luta Ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa.
- 1978 *Estes Sons, Esta Linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.
- CARVALHO, Paulo Archer de  
1990 "In Memoriam: Notas para a Tipologia Mental da Comunidade Estudantil de Coimbra (1870-1945)". *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 12, p. 339-373.
- CARVALHO, Pinto de (Tinop)  
1982 *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CARVALHO, Ruben de  
1999a *Um Século de Fado*. Alfragide: Ediclube.
- 1994 *As Músicas do Fado*. Porto: Campo das Letras.
- CARVALHO, Ruben de; GUINOT, Maria; OSÓRIO, José Manuel  
1999b *Histórias do Fado*. Alfragide: Ediclube.
- CARVAS, Amparo; CASEIRO, Virgílio  
2010 "MENANO, António Paulo". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 765-766.
- CASCUDO, Teresa  
2013 "Fernando Lopes-Graça e a Presença: Acheegas para o Estudo do Modernismo Musical em Portugal". In ALVES, António Ricardo; CASCUDO, Teresa [Introd., Transcr. e Notas]. *Fernando Lopes Graça e a Presença: Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Câmara Municipal de Cascais. p. 25-48.
- 2010 "COLAÇO, Alexandre Rey". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 307-308.
- CASEIRO, Virgílio Alberto Valente  
1994 *Novas Canções para Coimbra*. Coimbra : Musicentro.
- 1992 *O Orfeon Académico de Coimbra Desde 1880 : Causas Determinantes, Objectivos e Evolução*. Coimbra : Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de Mestrado em Ciências Musicais).
- CASTELLS, Manuel  
1984 *Problemas de Investigação em Sociologia Urbana*. 3ª ed. (trad. port. Lemos de Azevedo). Lisboa : Editorial Presença.

CASTELO BRANCO, Camilo

1879 *Amor de Perdição (Memórias d'uma Família)*. 5ª ed. (Prefaciada e revista pelo autor). Porto e Braga: Livraria Moré.

1879 *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brasileiros*. Porto: Edição Ernesto Chardron.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan [dir.]

2010 *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 4 Vol<sup>s</sup>.

2010a “Etnomusicologia”. In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 419-432.

2010b “GALLOP, Rodney Alexander”. In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 559-560.

2010c “Música Tradicional”. In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 887-895.

2008 “A Categorização da Música em Portugal: Política, Discursos, Performance e Investigação”. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*. Baiona: Dos Acordes. Nº 12, Ano IV, Vol. 1, p. 13-29.

2001 “Fado”. In SADIE, Stanley [dir.] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan. Vol. 8, p. 508-510.

1997 *Voix du Portugal*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; TOSCANO, Manuela

1988 “In search of a lost world: An overview of documentation and research on the traditional music of Portugal”. *Yearbook for Traditional Music*. Nº 20, p. 158-192.

CASTRO, Amílcar Ferreira de

1947 *A Gíria dos Estudantes de Coimbra*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

CASTRO, Augusto de

1916 *Fumo do Meu Cigarro*. 2ª ed. Lisboa: Santos & Vieira.

CASTRO d'AIRE, Teresa

1996 *O Fado*. Lisboa: Temas da Actualidade.

- CASTRO, Paulo Ferreira de; NERY, Rui Vieira  
1991 *História da Música* [Síntese da Cultura Portuguesa]. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda - Comissariado para a Europália 91-Portugal.
- CÉSAR, António João [et al.].  
2010 "Canção de Coimbra". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 215-220.
- CENTAZZI, Guilherme  
1840 *O Estudante de Coimbra, ou Relâmpago da História Portuguesa desde 1826 até 1838*. Vol. I, II, III. Lisboa: Typographia António José da Rocha.
- CEREJEIRA, Manuel Gonçalves  
1943 *Vinte Anos de Coimbra*. 2ª ed. Lisboa: Edições Gama.
- CHAILLEY, Jacques  
1991 *Compendio de musicologia*. Madrid : Alianza Música.
- CHOMSKY, Noam  
1978 *Aspectos da Teoria da Sintaxe*. 2ª ed. (trad. port. José A. Meireles e Eduardo Raposo). Coimbra: Arménio Amado-Editor, Sucessor.
- CHRISTENSEN, Dieter  
1991 "Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the institutionalization of comparative ethnomusicology". in NETTL, Bruno and BOHLMAN, Philip [eds.]. *Comparative musicology and anthropology of music*. Chicago: The University of Chicago Press. p. 201-209.
- CITRON, Marcia  
1993 *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLIFFORD, James  
1988 *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George E. [eds.].  
1991 *Retóricas de la antropología*. (trad. es. do original *Writing culture: the poetics and politics of ethnography* – José Luis Moreno-Ruíz). Madrid: Ediciones Júcar.
- 1986 *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Código da Praxe Académica de Coimbra*  
2001 Coimbra: Conselho de Veteranos da Universidade de Coimbra.

- COELHO, Elísio de Melo  
1971 *O Meu Tempo de Coimbra* (1916-1921). Porto: Esc. Tip. Of. de S. José.
- COELHO, Trindade  
1969 *In Illo Tempore*. 8ª ed. Lisboa : Portugália Editora.
- Colecção de Músicas do Enterro do Grau*  
[190-?] *Collecção de Músicas do Enterro do Grau: Festejos Promovidos pelos Estudantes Quartanistas da Universidade de Coimbra 1905...* Coimbra: Lith. Typ. Corrêa Cardoso.
- CORREIA, Avelino Rodrigues  
2007 *"Fogueiras do São João, o que elas vieram dar...": Um Estudo Etnomusicológico das Fogueiras em Coimbra*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- CORREIA, Camilo de Araújo  
1989 *Coimbra Minha*. Coimbra: Livraria Almedina.
- CORREIA, Fernando  
1933 *Vida Errada: O Romance de Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora.
- CORREIA, Mário  
1987 *Adriano Correia de Oliveira: Vida e Obra*. Coimbra: Centelha.
- 1984 *Música Popular Portuguesa: Um Ponto de Partida*. Coimbra: Centelha - MC/Mundo da Canção.
- CORTE REAL, Antonio Moniz Barreto  
1831 *Bellezas de Coimbra*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade.
- CÔRTE-REAL, Maria de São José  
2010a "Canção de Intervenção". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 220-228.
- 2000 *Cultural policy and musical expression in Lisbon in the transition from dictatorship to democracy (1960s-1980s)*. New York: Columbia University. (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais).
- 2004 "Coimbra". In *Coimbra: April in Portugal - Avril au Portugal*. [s.l.]: Tradisom - Quinta das Lágrimas, f. 2004. 1 disco (CD). Texto e tradução.
- CÔRTE-REAL, Maria de São José; LATINO, Adriana  
2010b "FREITAS, Frederico Guedes de". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 524-529.

- COSTA, A. Nicolau da  
1990 *Boémia Coimbra (dos anos 40)*. Cucujães: Escola Tipográfica das Missões.
- COSTA, Alberto  
2002 *O Livro do Doutor Assis*. [ed. fac-similada.]. Coimbra: Edições Minerva Coimbra.
- COSTA, António Firmino da; GUERREIRO, Maria das Dores  
1984 *O Trágico e o Contraste: O Fado no Bairro de Alfama*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- COSTA, Maurício  
[190-?] *Canção às Tricanas: Cantada nas fogueiras de S. João e da Rainha Santa em Coimbra e em Lisboa nas festas de S. Pedro pelo Rancho do Largo das Ameias, ano de 1908*. Lisboa: Litografia Salles.
- COUCEIRO, Carlos  
2009 *Memórias*. Coimbra: Minerva.
- COUTINHO, Clara Pereira  
2011 *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina S.A.
- CRAVO, Jorge  
2010 “Anthero Alte da Veiga no Imaginário Solista da Guitarra de Coimbra (Esboço Iniciático para um Enquadramento)”. In VENTURA, A. C. Quaresma [et al.]. *Anthero da Veiga: Republicano, Guitarrista, Diplomata*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra - Departamento de Cultura. p. 71-87.
- 2009a *A Canção de Coimbra: Em Tempo de Lutas Estudantis (1961-1969)*. Coimbra: Minerva.
- 2009b *Luiz Goes: O Neo-Modernismo na Canção de Coimbra ou o Advento da Escola Goesiana*. Coimbra: Minerva.
- 2002 “A Geração de 80 da Canção de Coimbra”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 197-208.
- 1987 “Há Tradições... e Tradições”. *A Briosia*. Coimbra: Associação Académica de Coimbra O.A.F. Ano I, N° 1, p. 29.

- CRUZ, Cristina Brito da  
2006 "Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)". *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*. Lisboa: APEM. Nº 124 Janeiro/Abril, p. 41-49.
- CRUZ, Júlio [org.]  
1996 *Hilário Fadista de Coimbra, Viseense de Coração*. Viseu: Avis.
- CRUZEIRO, Celso  
1989 *Coimbra, 1969: A Crise Académica, o Debate das Ideias e a Prática, Ontem e Hoje*. Porto: Edições Afrontamento.
- CRUZEIRO, Maria Eduarda  
1979 "Costumes Estudantis de Coimbra no Século XIX: Tradição e Conservação Institucional". *Análise Social*. Lisboa: Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Vol. XV, 4º, Nº 60.
- CYMBRON, Luísa  
2010 "BENSAÚDE, Maurício Moisés". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 139-140.
- DAMÁSIO, António  
2011 *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DARTIGUES, André  
1992 *O Que é a Fenomenologia?*. 3ª ed. (trad. port. Maria José J. G. Almeida). São Paulo: Moraes.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix  
2000 *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. 2ª Reimpressão (trad. port. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa). São Paulo : Editora 34.
- DIAS, Barata  
1954 *O Fado do Fado*. Coimbra: Coimbra Editora.
- DIAS, M. Simões  
1952 *Aspectos da Canção Popular Portuguesa*. Coimbra: Edição do Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DIONÍSIO, Sant'Anna  
1993 *Guia de Portugal*. 3ª ed. Vol. III Tomo 1º. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DONNE, Marcella Delle  
1990 *Teorias Sobre a Cidade* (trad. port. José Manuel Vasconcelos). Lisboa: Edições 70 L<sup>da</sup>.

- DUARTE, Afonso  
1916 *Rapsódia do Sol-Nado Seguida do Ritual de Amor*. Porto: Renascença.
- ECO, Umberto  
2011 *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70 L<sup>da</sup>.
- ELOY, João  
1938 *Boémia Coimbrã: A Vida Académica de Coimbra nos Fins do Século Passado*. Vila Nova de Famalicão: "Minerva" de Gaspar Pinto de Sousa & Irmão.
- FAIRCLOUGH, Norman  
2001 *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- FALCATO, João  
1957 *Coimbra dos Doutores...* Coimbra: Coimbra Editora L<sup>da</sup>.
- FARIA, Cristina  
2000 *As Lutas Estudantis Contra a Ditadura Militar: 1926-1932*. Lisboa: Edições Colibri.
- FARIA, Francisco  
1982 "A Música em Coimbra no Século XVI". In *Simpósio Internacional - IV Centenário da Morte de João de Ruão: Ruan 1500 - Coimbra 1580*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra. p. 239-256.
- 1980 *Fado de Coimbra ou Serenata Coimbrã?*. Coimbra: Comissão Municipal de Turismo.
- FARIA, Serrão de  
1946 *À Porta Férrea*. Lisboa: Portugália Editora.
- FELD, Steven  
1974 "Linguistic models in ethnomusicology". *Ethnomusicology*. Illinois. Nº 18, 2, p. 197-217.
- FERREIRA, João Mendes  
2003 *Uma Lenda de Coimbra*. Coimbra: Minerva.
- FERREIRA, Manuel Pedro  
1995 "Da Música na História de Portugal". *Revista Portuguesa de Musicologia*. Lisboa: Instituto nacional de Investigação Científica. Nº 4-5 (1994-95), p. 167-216.



- FERREIRA, Pedro Augusto  
1907 *Tentativa Etymologico-Toponymica ou Investigação da Etymologia ou Proveniencia dos nomes das nossas povoações*. Vol. I. Porto: Typ. Pereira - Typ. Mendonça.
- FIGUEIREDO, A. C. Borges de  
1996 *Coimbra Antiga e Moderna*. Ed. Fac-similada de 1886. Coimbra: Almedina.
- FIGUEIREDO, José Campos de  
1962 *Santa Luzia: Mistério Dramático em Quatro Actos*. Coimbra: Coimbra Editora.
- 1939 *O Reino de Deus*. Coimbra: Atlântida
- 1934 *Poemas do Instante e do Eterno*. Coimbra: Atlântida.
- FINNEGAN, Ruth  
2007 *The hidden musicians: music-making in an english town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1998 *Tales of the city: a study of narrative and urban life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FONSECA, Augusto de Oliveira Cardoso  
1911 *Outros Tempos ou Velharias de Coimbra*. Lisboa: Livraria Tabuense.
- FORTES, José Maciel Ribeiro  
1926 *O Fado: Ensaio Sobre um Problema Etnográfico-Folclórico*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.
- FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogerio Proença [orgs.]  
2013 *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*. Coimbra: Edições Almedina S.A.
- 2009 *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Edições Almedina S.A.
- FOUCAULT, Michel  
2008 *A Arqueologia do Saber*. 7ª ed. (trad. br. Luiz Felipe Baeta Neves). Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- FREITAS, Divaldo Gaspar  
1972 *Emudecem Rouxinóis do Mondego*. São Paulo-Brasil: Editora Comercial Safady L<sup>da</sup>.

- FREITAS, Frederico de  
1984 "O Fado, Canção da Cidade de Lisboa: Suas Origens e Evolução". In *Colóquio sobre Música Popular* (Lisboa, 1979). Lisboa: Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL). p. 9-24.
- FRIAS, Aníbal  
2002a "Le fado de Coimbra: entre tradition et innovation". *Latitudes: musiques lusophones*. [Em linha]. N° 16 Décembre 2002. p. 3-10. [Consult. 20 Fev. 2013].  
Disponível em: [http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/17\\_16\\_2.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_16_2.pdf)
- FRIAS, Aníbal; PEIXOTO, Paula  
2002b "Representação Imaginária da Cidade. Processos de Racionalização e de Estetização do Património Urbano de Coimbra". *Oficina do Centro de Estudos Sociais*. [Em linha]. N° 183 Dezembro 2002. [Consult. 18 Jul. 2013]. Disponível em:  
<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/index.php?id=2746>
- FRITH, Simon  
1998 *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- 1997 "Music and identity". In GAY, Paul du; HALL, Stuart [eds.]. *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications. p. 108-127.
- GAIO, Manuel da Silva  
1918 "Ao Orfeon de Coimbra". *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: Empresa do Jornal O Século. N° 636, p. 321.
- GALLOP, Rodney  
1937 *Cantares do Povo Português*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.
- 1936 *Portugal: A book of folkways*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARRIDO, Álvaro Francisco Rodrigues  
1994 *Tendências evolutivas do movimento Associativo Coimbrão nos Inícios de Sessenta: A Crise Académica de 1962*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de Mestrado em História Contemporânea).
- GEERTZ, Clifford  
1993 *The interpretation of cultures*. London: Fontana Press.
- GELBART, Matthew  
2007 *The invention of "folk music" and "art music": Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: University Press.

- GIACOBBE, Carlo  
2008 *Il fado di Coimbra: storia e significato sociale della canzone accademica portoghese*. Nardò: Besa.
- GIL, Augusto  
[19--?] *Luar de Janeiro*. Lisboa: Portugália Editora.
- GIL, José  
2010 *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GOERTZEN, Chris  
2001 "Powwows and identity on the Piedmont and coastal plains of North Carolina". *Ethnomusicology*. Illinois. Vol. 45, nº 1, p. 58-88.
- GOES, Luiz  
1998 *Luiz Goes de Ontem e de Hoje*. Lisboa: Universitária.
- GOMES, Joaquim Ferreira  
1987 *A Mulher na Universidade de Coimbra*. Coimbra: Livraria Almedina.
- GOMES, Jorge  
2002 "Algumas Impressões Pessoais sobre o Panorama Musical de Coimbra na Década de 60". In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 143-147.
- GOMES, Saúl António  
1997 "Breves Observações Sobre Jograis e Cultura Urbana na Coimbra Medieval". *Separata da Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 19, p. 459-470.
- GONÇALVES, António  
1993 *Vida e Obra de Adelino Veiga: Poeta - Operário Conimbricense*. Coimbra: Grupo de Arte e Arqueologia do Centro.
- GOUVEIA, Daniel  
2010 *Ao Fado Tudo se Canta?*. Linda-a-Velha: DG Edições.
- GREEN, Lucy  
1997 *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRIFFIN, Thomas Edward  
1990 "Serenata". In SADIE, Stanley [ed.]. *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan. p. 160-162.
- GUERRA, Maria Luísa  
2003 *Fado: Alma de um Povo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- GUIMARÃES, Bertino Daciano R. S.  
1947 *Primeiro Esboço duma Bibliografia Musical Portuguesa: Com uma Breve Notícia Histórica da Música no Nosso País*. Porto: [s.n.].
- GUIMARÃES, Júlio  
1927 *O Sabôr do Fado*. Lisboa: Ed. dos A.
- HALL, Stuart; GAY, Paul du [eds.]  
1996 *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications.
- HALPERN, Manuel  
2004 *O Futuro da Saudade: O Novo Fado e os Novos Fadistas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HENRIQUES, Cristina; Rocha Paula; Barbosa Teresa  
1990 *Coimbra Vida Académica*. Coimbra: Comissão Central da Queima das Fitas.
- HILL, Andrew; HILL, Manuela Magalhães  
2009 *Investigação por Questionário*. 2ª ed. Lisboa: Edições Sílabo L<sup>da</sup>.
- HOLT, Fabian  
2007 *Genre in popular music*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- HOMEM, Armando Luís de Carvalho Homem  
2004 “Que Público para a Canção Coimbrã? Uma Pergunta para o “tempo que não passa””. In CRUZ, M. Antonieta [et al.] [orgs.]. *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol. 1, p. 569-573.
- HOURLCADE, Pierre  
1937 *L'esprit de Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora.
- HUSSERL, Edmund  
1989 *A Ideia da Fenomenologia*. (trad. port. Artur Morão). Lisboa: Edições 70 L<sup>da</sup>.
- INÁCIO, Manuel Fernando Marques  
2011 *O Canto e a Música de Coimbra: Fotobiografia de Augusto Camacho Vieira*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- 2007 *O Canto e a Música de Coimbra: Ângelo Vieira Araújo. Fotobiografia: Poeta - Compositor - Intérprete - Médico Fisiatra*. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira.

- ITURRA, Raúl  
2009 “Trabalho de Campo e Observação Participante em Antropologia”. In PINTO, José Madureira; SILVA, Augusto Santos [orgs.]. *Metodologia das Ciências Sociais*. 15ª ed. Porto: Edições Afrontamento. p. 149-159.
- JARDIM, António dos Santos Pereira  
1889 *Notícia Histórica do Batalhão Académico de 1846-1847*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- JUNQUEIRO, Guerra  
1874 *A Morte de D. João*. Porto: Livraria Moré-Editora.
- KARTOMI, Margaret J.  
1990 *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KINGSBURY, Henry  
1988 *Music, talent, & performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press.
- KITE-POWELL, Jeffery  
2004 *Syntagma musicum III – Michael Praetorius*. New York: Oxford University Press.
- KOLINSKI, Mieczyslaw  
1965 “The general direction of melodic movement”. *Ethnomusicology*. Illinois. Nº 9, 3, p. 240-264.  
  
1964 “Transcription II: notes and analysis”. *Ethnomusicology*. Illinois. Nº 8, 3, p. 241-251.
- LABOURDETTE, Jean-François  
2001 *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- LACERDA, José Maria de Almeida e Araujo Corrêa de  
1874 *Diccionario Encyclopedico ou novo diccionario da lingua portugueza...* 4ª ed. Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva. Vol. II.
- LAHIRE, Bernard  
2003 *O Homem Plural: As Molas da Acção*. Lisboa: Instituto Piaget.
- LAMY, Alberto Sousa  
1990 *A Academia de Coimbra 1537-1990*. Lisboa: Rei dos Livros.
- LEACH, Edmund  
1985 “Cultura/Culturas”. In ROMANO, Ruggiero [dir.]. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. 5, p. 102-135.

- LEAL, Alfredo de Freitas  
1931 *Coimbra nos Noventa e Outras Impressões*. Funchal.
- LEAL, João  
2000 *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Dom Quixote.
- LEÇA, Armando  
1947 *Música Popular Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- 1922 *Da Música Portuguêsa*. Lisboa: Lumen Empreza Internacional Editora.
- LEITE, António da Silva  
1796 *Estudo de Guitarra, em que se Expõe o Meio mais Fácil para Aprender a Tocar este Instrumento*. Porto: António Álvares Ribeiro.
- LEITE, M. da Câmara  
1926 *Estudantes de Coimbra no Brasil – Descrição da Viagem ao Brasil da Tuna Académica de Coimbra em Agosto de 1925*. Coimbra: Ed. do A.
- LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan [eds.]  
1987 *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. New York: CUP.
- LESSA, Elisa Maria; SANTOS, Maria do Rosário Girão [coord.]  
2012 *Música Discurso Poder*. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- LETRIA, José Jorge  
1999 *A Canção Política em Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Ulmeiro.
- LÉVI-STRAUSS  
2012 *A Antropologia Face aos Problemas do Mundo Moderno*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- 2007 *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70 L<sup>da</sup>.
- LIMA, Maria João; VILLALOBOS, Bárbara  
2010 “BLANCO y Lopez, Pedro Buenaventura Santiago”. In CASTELO - BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 145-146.
- LIVINGSTON, Tamara E.  
1999 “Music revivals: towards a general theory”. *Ethnomusicology*. Illinois. Nº 43, 1, p. 66-87.
- LOPES, A. Teixeira  
[19- -?] *Fado da Recita do V Ano Médico...: "Escapulario em cuecas"... (1925-26)*. Coimbra: Tip. da Coimbra Editora L<sup>da</sup>.

- LOPES, António Rodrigues  
1982 *A Sociedade Tradicional Académica Coimbrã: Introdução ao Estudo Etnoantropológico*. Coimbra. [s.n.].
- LOPES-GRAÇA, Fernando  
1992 *Nossa Companheira Música*. Lisboa: Caminho.  
1989 *A Música Portuguesa e os seus Problemas*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho. Vol. II.  
1974 *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- LOPES, João Teixeira  
2001 "Identidades, Estilos, Repertórios Culturais: Um Certo Ponto de Vista sobre a Cidade". In BAPTISTA, Luís V.; PINHEIRO, Mgda; VAZ, Maria João [orgs.]. *Cidade e Metrópole: Centralidades e Marginalidades*. Oeiras: Celta Editora.
- LOPES, Nuno  
2008 "Sempre e Ontem". In *Fado - Sempre! Ontem, Hoje e Amanhã*. [s.l.]: iPlay Som e Imagem L<sup>da</sup>. p. 76-79.
- LOPES, Rui Pedro Moreira  
2008 *Lucas Junot: o Estudante Brasileiro que Cantou Coimbra-Fotobiografia*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.  
2004 *Ensaio Sobre o Fado de Coimbra*. Coimbra: R. P. Lopes.
- LORTAT-JACOB, Bernard  
1994 *Musiques en fête*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- LOSA, Leonor  
2010 "Indústria Fonográfica (IF)". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 632-643.
- LOSA, Leonor ; OLIVEIRA, Gonçalo Antunes ; SILVA, João  
2008 "A Edição de Música Impressa e a Mediatização do Fado: O Caso do fado 31". *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*. Baiona: Dos Acordes. Nº 12, Ano IV, Vol. 1, p. 55-67.
- LOUREIRO, José Pinto  
1964a *Coimbra no Passado*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.  
1964b *Bibliografia Coimbrã*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- MACEDO, António  
1945 *Da Academia do meu Tempo aos Estudantes de Amanhã*. Porto: [s.n.].

- MACHADO, Alberto Vítor  
1937 *Ídolos do Fado: Biografias-Comentários-Antologia*. Lisboa: Tipografia Gonçalves.
- MACHADO, Álvaro Manuel  
1986 *A Geração de 70: Uma Revolução Cultural e Literária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MACHADO, Fernando Falcão  
1936 *Coimbra Terra de Lendas: Lendas de Coimbra e Contos de Estudantes*. Lisboa : Manuel Gonçalves.
- MACHADO, Mário  
1960 “O Rouxinol do Mondego”. *Rua Larga: Revista de Antigos Estudantes de Coimbra*. Coimbra: Raul Veiga. Nº 42, 12 de Jul. 1960.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor  
2009 “Etnografia Urbana”. In FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogerio Proença [orgs.]. *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Edições Almedina S.A. p. 149-159.
- MAGRINI, Tullia  
2003 *Music and gender: perspectives from the mediterranean*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MAIA, Francisco de Athayde Machado de Faria e  
1937 *A Minha Velha Pasta: Tempos de Coimbra Gente do meu Tempo (1896-1901)*. Ponta Delgada: Tip. Diário dos Açores.
- MAINGUENEAU, Dominique  
1997 *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 3ª ed. Campinas SP: Pontes Editores.
- MANN, Peter H.  
1983 *Métodos de Investigação Sociológica*. 5ª ed. (trad. port. Octávio Alves Velho). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- MANTECÓN, Ana Rosas  
2009 “Consumo Cultural na Cidade”. In FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogerio Proença [orgs.]. *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Edições Almedina S.A. p. 299-317.
- MARCUS, George E.  
1998 *Ethnography through thick and thin*. Princeton: Princeton University Press.



- MARINI, Marcelle  
1995 "O Lugar das Mulheres na Produção Cultural: O Exemplo de França". In THÉBAUD, Françoise [dir.]. *História das Mulheres: O Século XX*. Porto: Edições Afrontamento. Vol. 5. p. 351-379.
- MARTHA, Cardoso  
1954 *Coimbra Saudosa*. Figueira da Foz : Gaivota.
- MARTÍ, Josep  
2008 "La fiesta en el escenario urbano actual". In MARTÍ, Josep [ed.]. *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. p. 13-39.
- MARTINS, Raul Fernandes  
1984 *Coimbra. Recordações de Estudante*. Lisboa: Ag. Port. Revistas.
- MATOS, António Alexandre de  
1940 *Coimbra, tu eras dantes...* Lisboa : Portugália.
- McCLARY, Susan  
1991 *Feminine endings: gender, music and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota.
- MELO, Adelino António das Neves e  
1872 *Músicas e Canções Populares*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- MELO, Arménio de  
2010 "VARELA, Reinaldo Augusto Álvares Pereira Leite da Silva". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 1309-1310.
- MELO, Vicente Pinheiro de  
1909 *Coimbra, Nobre Cidade: Memórias*. Lisboa : [s.n.].
- MELLO, Pedro Homem de  
1971 *Folclore*. Lisboa: Ática.
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
1999 *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. (trad. port. Carlos Alberto R. de Moura). São Paulo: Martins Fontes.
- MERRIAM, Alan P.  
1977 "Definitions of "comparative musicology" and "ethnomusicology": An historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology*. Illinois. 21: 2, 189-204.
- 1964 *The anthropology of music*. Evanston- Illinois: Northwestern University Press.

- MESQUITA, José Firmino Moreira  
 2006 “Canção de Coimbra/Reflexões”. *Arquivo Coimbrão: Boletim da Biblioteca Municipal (Separata)*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra. Vol. XXXIX, p. 397-424.
- MITCHELL, Clyde  
 1956 *The Kalela dance*. Manchester: Manchester University Press.
- MOITA, Luís  
 1936 *O Fado, Canção de Vencidos*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial.
- MONTEIRO, Mário  
 1908 *Typos de Coimbra*. Lisboa : Guimarães & C<sup>a</sup>.
- MORAIS, Francisco de  
 1949 *Estudantes da Universidade de Coimbra Nascidos no Brasil*. Coimbra: Inst. Est. Brasileiros, Fac. Letras da Universidade de Coimbra.
- 1930 *Estudantes e Lentes*. Coimbra : Tipografia União.
- MORAIS, J. Ribeiro de [compil.]  
 1998 *Colectânea de Fados e Canções de Coimbra*. Porto: Almeida & Leitão.
- 1982 *Fados e Canções de Coimbra*. Porto: [s.n.].
- MORAIS, Manuel [coord.]; NERY, Rui Vieira [pref.]  
 2002 *A Guitarra Portuguesa: Actas do Simpósio Internacional*. Lisboa: Estar.
- MOREIRA, Daniel Augusto  
 2004 *O Método Fenomenológico na Pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- MOREIRA, Pedro Russo; SILVA, Manuel Deniz  
 2010 “”O Essencial e o Acessório”: Práticas e Discursos Sobre a Música Ligeira nos Primeiros Anos da Emissora Nacional de Radiofusão (1933-1949)”. In DOMINGOS, Nuno ; PEREIRA, Victor [dir.]. *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70. p. 111-130.
- MORIN, Edgar  
 1975 *O Paradigma Perdido*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- 1967 *Commune en France: la métamorphose de Plodémet*. Paris: Fayard.

MOURA, João

- 2002 "Década de 80: Antecedentes à minha Geração. Influências recebidas de Gerações Anteriores. Referências no meu Tempo de Estudante". In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 181-195.

MYERS, Helen [ed.]

- 1992 *Ethnomusicology: an introduction*. (The Norton/Grove Handbooks in Music). New York-London: W.W. Norton & Company.

NASCIMENTO, António José Silva; NASCIMENTO, José António Silva

- 2010a *Estudantes de Coimbra em Orquestra: Tuna Académica da Universidade de Coimbra 1888-1913*. [S.l.]. Bubok Publishing S.L.

- 2010b *Estudantes de Coimbra em Orquestra: Antigos Tunos da Universidade de Coimbra 1985-2010*. [S.l.]. Bubok Publishing S.L.

NATTIEZ, Jean-Jacques [et al.]

- 1986 *Semiologia da Música*. (trad. port. Mário Vieira de Carvalho). Lisboa: Vega.

NAZARÉ, João Ranita da

- 1984 *Prolegomenes a l'ethnosociologie de la musique*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.

NERY, Rui Vieira

- 2012 *Fados Para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- 2010a *Pensar Amália*. Lisboa: Tugaland.

- 2010b "Fado". In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 433-453.

- 2004 *Para uma História do Fado*. Lisboa: O Público.

NETTL, Bruno

- 1995 *Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

- 1978 *Eight urban musical cultures: Tradition and change*. Illinois: University of Illinois Press.

- 1973 *Folk and traditional music of the western continents*. New Jersey: Prentice Hall.

- NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip  
 1991 *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. London/Chicago: The University of Chicago Press.
- NEVES, César das; CAMPOS, Gualdino de  
 1898 *Cancioneiro de Músicas Populares*. Vol. III. Porto: César Campos & C<sup>a</sup>.  
 1895 Vol. II. Porto: César Campos & C<sup>a</sup>.  
 1893 Vol. I. Porto: Typographia Occidental.
- NIZA, José  
 2002 “Canção de Coimbra: Os Anos da Descoberta”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 113-120.  
 1999a *Fado de Coimbra*. Vol. I. Alfragide: Ediclube.  
 1999b *Fado de Coimbra*. Vol. II. Alfragide: Ediclube.
- NOBRE, António  
 1974 *Só*. 16<sup>a</sup> ed. Porto: Livraria Tavares Martins.
- NOBRE, Carminé  
 1937 *Coimbra de Capa e Batina*. Vol. I. Lisboa: [s.n.].  
 1945 *Coimbra de Capa e Batina*. Vol. II. Coimbra: Atlântida.
- NUNES, António Manuel  
 2011 “Arquivos Sonoros, Realidade Proto-Emergente em Portugal?”. *Estudos do Século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Nº 11, p. 53-68.  
 2007 *Perfil Biográfico do Dr. António José Soares (1916-2002)*. [Em linha]. [s.l.]: 2007. [Consult. 1 Set. 2011]. Disponível em: [virtualandmemories.blogspot.pt](http://virtualandmemories.blogspot.pt)  
 2005 *A Canção de Coimbra no Século XIX (1840-1900) - A Memória dos Sons: II. Serenatas dos Futricas e das Tricanas*. [Em linha]. Coimbra: 2005. [Consult. 11 Jul. 2011]. Disponível em: [guitarradecoimbra.blogspot.pt](http://guitarradecoimbra.blogspot.pt)  
 2002a “Da(s) Memória(s) da Canção de Coimbra”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 9-69.

- 1999 *No Rasto de Edmundo de Bettencourt: Uma Voz para a Modernidade*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura/Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- NUNES, António Manuel; PAULO, José dos Santos  
2002b *Flávio Rodrigues da Silva: Fragmentos para uma Guitarra*. Coimbra: Edições Minerva.
- NUNES, Mário  
2000 *1930-2000 Diário de Coimbra 70 anos de História*. Coimbra: Diário de Coimbra.
- OLIVEIRA, Alberto de  
1930 *Coimbra Amada*. Porto: Edição de Maranus.
- OLIVEIRA, César de  
[1930?] *Fado Corrido*. Porto: Tipografia Marques.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de  
1966 *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. (2ª ed. 1982; 3ª ed. 2000). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ORLANDI, Eni Puccinelli  
2005 *Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos*. 6ª ed. São Paulo: Pontes.
- ORTIGÃO, Ramalho  
1889 *As Farpas*. Lisboa: Companhia Nacional Editora. Vol. VIII.
- OSÓRIO, António  
1974 *A Mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte.
- OSÓRIO, Augusto Carlos Cardoso Pinto  
1907 *Lembranças da Mocidade: Alguns Casos Históricos da Academia de Coimbra*. Porto: Typ. da Empresa Litteraria e Typographica.
- PAIS, Carlos Castilho  
2000 *Coimbra no Tempo de António Feliciano de Castilho*. Coimbra: Quarteto.
- Palito Métrico e Correlativa Macarrónea Latino-Portuguesa*; MADAHIL, A. G. da Rocha [pref.]. Nova edição de harmonia com a quarta, de 1792. Coimbra: Coimbra Editora.
- PAULO, Heloisa  
2011 "Recordar é Viver? Os Problemas da Memória e a Memória como um Problema para o Historiador". *Estudos do Século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Nº 11, p. 121-135.

- PELLERIN, Agnès  
2003 *Le fado*. Paris: Éditions Chandeigne.
- PEREIRA, Henrique Manuel S. [coord.]  
2009 *A Música de Junqueiro*. Porto: Som e Imagem-Escola das Artes-Universidade Católica Portuguesa.
- PEREIRA, Sara  
2011 *Ecos do Fado na Arte Portuguesa XIX - XXI*. Lisboa: EGEAC - Museu do Fado.
- PESTANA, Maria do Rosário  
2012 *Armando Leça e a Música Portuguesa 1910-1940*. Lisboa: Tinta da China.
- PÊCHEUX, Michel  
1990 *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. (tra. port. Eni Orlandi). Campinas: Pontes Editores.
- PIMENTA, Alfredo  
1922 *Coimbra – Poema de Saudade e Desaffronta*. Lisboa: Portugalia Editora.
- PIMENTEL, Alberto  
1989a *As Alegres Canções do Norte* [ed. fac-similada]. Lisboa: Dom Quixote.  
1989b *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. [ed. fac-similada]. Lisboa: Dom Quixote.
- PIMENTEL, Irene Flunser; VIEIRA, Joaquim [dir.]  
2010 *José Afonso* (Col. Fotobiografias Século XX). Lisboa: Temas e Debates-Círculo de Leitores.
- PINHEIRO, Magda; BAPTISTA, Luís V.; VAZ, Maria João [orgs.]  
2001 *Cidade e Metrópole – Centralidades e Marginalidades*. Oeiras: Celta Editora.
- PINTO, José Madureira; SILVA, Augusto Santos [orgs.]  
2009 *Metodologia das Ciências Sociais*. 15ª ed. Porto: Edições Afrontamento.
- PINTO, Tiago de Oliveira  
2001 “Som e Música. Questões de uma Antropolgia Sonora”. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP. Vol. 44, nº 1, p. 221-286.
- PIRES, Januário Gonçalves Mateus Escada  
1994 *Contributo para o Estudo da Via Latina (1937-69) Durante o Estado Novo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de Mestrado em História Contemporânea.

- PRATA, Manuel Alberto Carvalho  
2002 *Academia de Coimbra (1880-1926): Contributo para a sua História*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- PRATT, Alfredo de  
1899 *Bohemia de Coimbra: Epizodios da Vida Academica*. Coimbra: Imprensa Académica.
- PROENÇA-A-VELHA, 2ª Condessa de  
1934 *Os Nossos Poetas* [Música Impressa: Melodias Portuguesas - Vibrações de Hoje]. Vol. II. Lisboa. Bertrand.
- PROUST, Marcel  
1989 *Os Prazeres e os Dias*. Lisboa: Editorial Estampa.
- QUEIRÓS, Eça de  
2000 *O Conde D'Abranhos e a Catástrofe*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- 1988 *O Primo Basílio*. 2ª ed. Mem Martins: Europa América.
- RAPOSO, Hipólito  
1910 *Coimbra Doutora*. Coimbra: França Amado.
- RIBAS, João António  
1852 *Album de Musicas Nacionaes Portuguezas: Constando de Cantigas e Tocatas Usadas nos Differentes Districtos e Comarcas das Provincias da Beira Traz-os Montes e Minho*. 2ª ed. Porto: C. A. Villa Nova.
- RIBEIRO, Artur  
2004 *Repúblicas de Coimbra*. Coimbra: Diário de Coimbra.
- RIBEIRO, Herlander  
1936 *Cartas de uma Tricana (Coimbra de 1903 a 1908)*. Lisboa: Tip. A Comercial.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo  
1939 *A Música em Coimbra*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- 1938 *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica*. Lisboa: Tipografia Inácio Pereira Rosa.
- RICE, Timothy  
1997 "Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology". In BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. [eds.]. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press.

- RIO, João do  
1909 *Fados, Canções e Dansas de Portugal*. Rio de Janeiro & Paris: H. Garnier.
- RODRIGUES, Adriano Duarte  
2010 *Comunicação e Cultura: A Experiência Cultural na Era da Informação*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença.
- ROLIM, Fernando  
2002 “Recordações...”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 107-111.
- ROQUE, João Lourenço  
1990 “Coimbra de Meados do Séc. XIX a Inícios do Séc. XX: Imagens de Sociabilidade Urbana”. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 12, p. 301-337.
- ROSA, João Mendes  
2000 *Pad'Zé: O Cavaleiro da Utopia*. Aldeia de Joanes: Junta de Freguesia de Aldeia de Joanes.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques  
1768 *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne.
- ROXO, Pedro  
2010 “LACERDA Botelho, Manassés Ferreira de”. In CASTELO-BRANCO, Salwa [dir.]. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. p. 680-681.
- SÁ, Octaviano  
1942 *A Tricana no Folclore Coimbrão*. Coimbra: Comissão Municipal de Turismo.
- 1939 *Nos Domínios de Minerva*. Coimbra: Arménio Amado Editor.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de  
1917 *Prosa Vil*. Lisboa: Santos & Vieira.
- SAMPAIO, Armando  
1974 *Coimbra Onde uma Vez... Recordações de um Antigo Estudante*. Portalegre: [ed. do aut.].
- 1965 *Encontro com a Saudade: Recordações de um Antigo Estudante de Coimbra*. Coimbra: Livraria Almedina.
- SAMPAIO, Gonçalo  
1923 “As Origens do Fado”. *A Águia*. Porto. Nº 9-10, 3ª série, p. 131-133.



- SANTOS, António de Almeida  
 2002 “Para Amenizar um Texto Brejeiro: Coimbra e os seus Cantores”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 81-94.
- 1952 *Coimbra em África*. Ed. do Orfeão Académico de Coimbra. Coimbra.
- SANTOS, Boaventura de Sousa  
 2013 *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Coimbra: Almedina.
- 2001 “A Morte de Coimbra”. *A Cor do Tempo Quando Foge – Crónicas 1985-2000*. Porto: Afrontamento. p. 361-362.
- SANTOS, João Afonso dos  
 2002 *José Afonso: Um Olhar Fraternal*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SARAIVA, José Hermano  
 1998 *História de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SARDINHA, José Alberto  
 2010 *A Origem do Fado*. Vila Verde: Tradisom.
- 2005 *Tunas do Marão*. Vila Verde: Tradisom.
- SARDO, Susana  
 2008 "Música Popular e Diferenças Regionais". In LAGES, Mário Ferreira [ed. lit.] [et al.]. *Portugal- Percursos de Interculturalidade: Raízes e Estruturas*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I.P.). Vol. I. p. 407-476.
- 1997/98 “A Pesquisa em Etnomusicologia e a Problemática da Identidade”. *Revista Portuguesa de Musicologia*. Lisboa. 7 - 8, p. 203 - 210.
- SARTI, Alberto  
 [19- -?] *Cantigas Leva-as o Vento: 6 Fados e Canções...* . Lisboa: Sassetti & C<sup>a</sup>.
- SAUSSURE, Ferdinand de  
 2004 *Escritos sobre Lingüística General*. (trad. esp. Clara Mur). Barcelona: Gedisa.
- SCHAFER, R. Murray  
 2001 *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora da Unesp.
- SEABRA, Jorge de  
 1948 *A Coimbra Académica do Meu Tempo*. Porto: Livraria Tavares Martins.

- SEEGGER, Anthony  
2008 “Etnografia da música”. (trad. port. Giovanni Cirino). *Cadernos de Campo*. São Paulo. Nº 17, p. 237 - 259.
- 1987 *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SERPA, Alberto de  
1929 “Cantores e Tocadores de Coimbra”. *Ilustração*. Lisboa. Nº 77, 4º ano, p. 18-19.
- SHELEMAY, Kay Kaufman  
2008 “Ethnomusicologist, ethnographic method, and the transmission of tradition”. In BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. [eds.]. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press. p. 141-156.
- SILVA, Alexandre Pais da  
1937 “Coimbra e a sua Universidade”. *Gazeta de Coimbra*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 7 de Dezembro de 1937.
- SILVA, Antonio de Moraes  
1878 *Diccionario da Lingua Portuguesa*. 7ª ed. Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Souza Neves. Vol. II.
- SILVA, António dos Santos e  
2000 *Zeca Afonso Antes do Mito*. Coimbra: Minerva.
- SILVA, Armando Carneiro da  
1984 *A Velha Alta... Desaparecida: Álbum Comemorativo das Bodas de Prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra* [pref.]. [ed. lit. Livraria Almedina]. Coimbra: Livraria Almedina.
- 1955 *As Recitas do V Ano*. Coimbra: Coimbra Editora.
- SILVA, F.  
1896 *Fado Hilario: Collecção das Melhores Quadras de Augusto Hilario (todas glosadas) Precedidas de Notas Biographicas do Desditoso Bohemio*. Lisboa: Livraria e Typographia de F. Silva.
- SILVA, Fernando Emygdio da  
1912 *As Greves*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- SIMÕES, Armando  
1974 *A Guitarra / Bosquejo Histórico*. Évora: [s.n.].

SOARES, António José

1985a *Saudades de Coimbra* (1901-1916). Coimbra: Almedina. Vol. I.

1985b *Saudades de Coimbra* (1917-1933). Coimbra: Almedina. Vol. II.

1985c *Saudades de Coimbra* (1934-1949). Coimbra: Almedina. Vol. III.

1959 “Em 1934, o "Fado Académico" não tinha "Fadistas"... mas Continuava a Organizar os Bailes da "Mi-careme"”. *Rua Larga: Revista de Antigos Estudantes de Coimbra*. Coimbra: R. Veiga. Nº 30, 1 de Agosto de 1959, p. 296-298.

SOARES, Joaquim Pinto

2011 *O Adriano Correia de Oliveira que eu Conheci*. Maia: Mais Leituras.

SOUSA, Afonso de

1989 *Ronda pelo passado : memórias de um antigo estudante do Liceu Rodrigues Lobo, em Leiria e da Fac. Direito da Univ. de Coimbra : 1915 a 1930*. Coimbra : Coimbra Editora.

1988a *Breve Cancioneiro de Coimbra e Outras Trovas: Evocações de um Antigo Estudante*. 2ª ed. Coimbra: Coimbra Editora.

1988b *Do Choupal até à Lapa*. 2ª ed. Coimbra: Coimbra Editora.

1986 *O Canto e a Guitarra na Década de Oiro da Academia de Coimbra (1920-1930)*. 2ª ed. ilustrada. Coimbra: [s.n.].

SOUSA, António de

1919 *O Encantado*. Porto: Renascença portuguesa.

SOUSA, Avelino de

1912 *O Fado e os seus Censores*. Lisboa: [ed. do aut.].

SOUZA, Albino Rodrigues de

1945 *Estudante Bargante*. Lisboa: Edições Pro Domo.

SPOTTSWOOD, Richard K.

1990 *Ethnic music on records: a discography of ethnic recordings produce in the United States, 1893-1942 - spanish, portuguese, philippines, basque*. Vol. 4. Illinois: University of Illinois Press.

STOKES, Martin [ed.]

1994 *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.

SUCENA, Eduardo

2002 *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. 2ª ed. Lisboa: Vega Editora.

- SUASSUNA, Arianio  
2005 *Auto da Compadecida*. 35ª ed. Rio de Janeiro: Agir.
- TELES, Viriato  
2009 *As Voltas de um Andarilho: Fragmentos da Vida e Obra de José Afonso*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TINHORÃO, José Ramos  
1997 *As Origens da Canção Urbana*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- 1994 *Fado: Dança do Brasil Cantar de Lisboa: o Fim de um Mito*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- TITIEV, Mischa  
1969 *Introdução à Antropologia Cultural*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TITON, Jeff [ed.]  
2001 *Worlds of music: an introduction to the musico f the world's peoples*. New York: Schimer Books.
- TOMÁS, Pedro Fernandes  
1934 *Canções Portuguesas (Do século XVIII à Actualidade)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1923 *Canções Populares da Beira*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1919 *Cantares do Povo*. Coimbra: França Amado.
- 1913 *Velhas Canções e Romances Populares*. Coimbra: França Amado.
- TORGA, Miguel  
1983 *Câmara Ardente*. Coimbra: [s.n.].
- TORGAL, Adosinda Providência; FERREIRA, Madalena Torgal  
2003 *Encantada Coimbra: Colectânea de Poesia sobre Coimbra*. Lisboa: Dom Quixote.
- TORGAL, Gonçalo dos Reis  
2003 *Coimbra: Boémia da Saudade*. Coimbra: [s.n.]. 4 Vol<sup>s</sup>.
- TORGAL, Luís Reis  
1999 *A Universidade e o Estado Novo: O Caso de Coimbra (1926-1961)*. Coimbra: Minerva.

- TURINO, Thomas  
2008 *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1999 "Signs of imagination, identity, and experience: a peircian semiotic theory for music". *Ethnomusicology*. Illinois. 43, 2, p. 221-255.
- VALENTE, Vasco Pulido  
1974 *A Revolta do Grelo*. Lisboa : Assírio & Alvim.
- VALÉRIO, J.  
1910 *Quid Petis?: Recordações dum Quintanista*. Coimbra: Imprensa Académica.
- VARGAS, António Pinho  
2012 "Música: Poder e Discurso como Produtores de Subalternidade". In LESSA, Elisa Maria; SANTOS, Maria do Rosário Girão [coord.]. *Música Discurso Poder*. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- 2011 *Música e Poder: para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*. Coimbra: Almedina.
- VASCONCELLOS, Antão de  
1920 *Memórias do Mata-Carochas*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.
- VASCONCELOS, Joaquim de  
1870 *Os Musicos Portugueses: Biographia – Bibliographia*. Vol. I & II. Porto: Imprensa Portuguesa.
- VASCONCELLOS, José Leite de  
1983 *Cancioneiro Popular Português* Vol. III. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1979 *Cancioneiro Popular Português* Vol. II. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 1975 *Cancioneiro Popular Português* Vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- VAZ, João Inês; Cruz, Júlio  
1989 *Augusto Hilário: A Alma do Fado Coimbrão (breves apontamentos)*. Viseu: Câmara Municipal.
- 2011 *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*. Coimbra: Edições Almedina SA.

- VENTURA, A. C. Quaresma [et al.]  
 2010 *Anthero da Veiga: Republicano, Guitarrista, Diplomata*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra - Departamento de Cultura.
- VERNON, Paul  
 1998 *History of the portuguese fado*. Aldershot, Brookfield, Singapura & Sidney: Ashgate.
- VEIGA, João Conde  
 1993 *Coimbra Para Ser Coimbra...* Coimbra: Logos.
- VICENTE, Manuel Fernandes  
 2008 *Música nas Cidades*. Lisboa: Formalpress – Publicações e Marketing, L<sup>da</sup>.
- VIEIRA, Afonso Lopes  
 1918 *Cancioneiro de Coimbra*. Coimbra: França Amado.
- 1899 *Auto da “Sebenta” (Peça Comemorativa do Centenário da “Sebenta”. Farsa em Verso em um Prólogo e Dois Quadros)*. Coimbra: Edição da Comissão Académica do Centenário.
- VIEIRA, Augusto Camacho  
 2002 “Augusto Camacho Vieira”. In BEATO, José Manuel; CRAVO, Jorge; LOURENÇO, Alexandrina [dir.]. *Canção de Coimbra: Testemunhos Vivos (Antologia de Textos)*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra. p. 99-104.
- VIEIRA, Ernesto  
 1900 *Diccionario biographico de musicos portuguezes: Historia e Bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typ. Mattos Moreira & Pinheiro.
- 1890 *Diccionario Musical*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: J. G. Pacini.
- VOUGA, Vera Lúcia  
 1991 “Na Galáxia Sonora: Sobre o Fado de Coimbra”. *Revista da Faculdade de Letras do Porto-“Línguas e Literaturas”*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. II série, Vol. VIII, p. 47-62.
- VOVELLE, Michel  
 1987 *Ideologias e Mentalidades*. 2<sup>a</sup> ed. (trad. port. Maria Julia Goldwasser). São Paulo: Brasiliense.
- WALTHER, Johann Gottfried  
 1732 *Musicalisches lexicon oder musicalische bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer.

WEBER, Max

1995 *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. (trad. port. Leopoldo Waizbort). São Paulo: Edusp.

WIRTH, Louis

1938 "Urbanism as a way of life". *The American Journal of Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press. Vol. 44, N° 1, p. 1-24.

XAVIER, Alberto

1962 *História da Greve Académica de 1907*. Coimbra: Coimbra Editora L<sup>da</sup>.

## LISTA DE ENTREVISTAS/SESSÕES DE TRABALHO

1. Coronel José Anjos de Carvalho  
20 de Março de 2008 (na sua residência-Lisboa).
2. 11 de Julho de 2008 (na sua residência-Lisboa).
3. 15 de Setembro de 2009 (na sua residência-Lisboa).
4. 18 de Maio de 2010 ( na sua residência-Lisboa).
5. 14 de Setembro de 2012 (na sua residência-Lisboa).
6. Prof. Doutor José Mesquita  
29 de Maio de 2008 (na sua residência-Coimbra).
7. Dr. Jorge Gomes  
27 de Outubro de 2008 (Café Samambaia - Bairro Norton de Matos: Coimbra).
8. Dr. Virgílio Caseiro (Maestro da Orquestra Clássica do Centro)  
12 de Novembro de 2008 (Pavilhão de Portugal - Coimbra).
9. Prof. Paulo Soares (Jójó)  
24 de Novembro de 2008 (Café Tamoeiro - Solum: Coimbra).
10. 3 de Fevereiro de 2009 (na sua residência-Coimbra).
11. 18 de Dezembro de 2010 (na sua residência-Coimbra).
12. Dr. Fernando Dias Marques  
16 de Setembro de 2009 (Pastelaria Vasco da Gama - Bairro Norton de Matos: Coimbra).
13. Prof. Manuel Rocha (Presidente do Conservatório de Música de Coimbra)  
18 de Outubro de 2009 (Conservatório de Música de Coimbra).
14. Dr. António Ralha  
10 de Março de 2010 (Escola Superior de Educação de Coimbra).
15. Dr. António Manuel Nunes  
22 de Abril de 2010 (Ministério da Justiça - Lisboa).
16. 18 de Novembro de 2011 (na sua residência-Alenquer).
17. 16 de Fevereiro de 2013 (na sua residência-Alenquer).



18. Dr. Carlos Encarnação (Presidente da Câmara Municipal de Coimbra)  
21 de Maio de 2010 (Câmara Municipal de Coimbra).
19. Prof. Ricardo Dias  
13 de Outubro de 2010 (Escola da Guitarra da Viola e do Fado de Coimbra -  
Sede dos Antigos orfeonistas da Universidade de Coimbra).
20. Prof.<sup>a</sup> Doutora Salwa Castelo-Branco  
3 de Março de 2011 (Instituto de Etnomusicologia - FCSH da Universidade  
Nova de Lisboa).
21. Prof. Doutor Luís Alcoforado  
3 de Novembro de 2011 (Faculdade de Psicologia da UC - Coimbra).
22. Prof. Doutor Armando Luís de Carvalho Homem  
21 de Março de 2012 (Círculo Universitário do Porto - Porto).
23. Prof. Doutor Rui Vieira Nery  
7 de Setembro de 2012 (Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa).
24. Dr. Octávio Sérgio  
12 de Dezembro de 2012 (na sua residência-Coimbra).
25. Dr. Jorge Cravo  
3 de Maio de 2013 (Casa da Cultura de Coimbra).

## LISTA DE PERIÓDICOS CONSULTADOS

*Boletim da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra*

### REVISTAS

*Flama*

*Ilustração*

*Ilustração Portuguesa*

*Os Inesquecíveis*

*Presença/Folha de Arte e Crítica*

*Revista Portuguesa*

*Rua Larga*

### JORNAIS

*A Cabra*

*Comércio do Porto*

*Diário As Beiras*

*Diário de Coimbra*

*Diário de Lisboa*

*Diário da Madeira*

*Gazeta de Coimbra*

*Jornal do Domingo-Revista Universal*

*Jornal de Coimbra*

*Linhas de Elvas*

*O Conimbricense*

*O Defensor do Povo*

*O Primeiro de Janeiro*

*O Século*

*O Tribuno Popular*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Programa do III Seminário sobre o Fado de Coimbra (p. 1).....	113
Figura 2 Programa do III Seminário sobre o Fado de Coimbra (p. 2).....	114
Figura 3 Programa do I Fórum Canção de Coimbra (p. 1).....	115
Figura 4 Programa do I Fórum Canção de Coimbra (p. 2).....	116
Figura 5 Capa do disco Canções d'Inquietude (2005) .....	132
Figura 6 Capa da Revista Flama (1954) .....	144
Figura 7 Folha de rosto com letra de Jóia Querida (1903) .....	183
Figura 8 Partitura de Jóia Querida (p. 1) .....	184
Figura 9 Partitura de Jóia Querida (p. 2) .....	185
Figura 10 Cartaz da Queima das Fitas 1949 .....	211
Figura 11 Cartaz da Queima das Fitas [Lourenço Marques] 1966 .....	212
Figura 12 Cartaz da Festa das Latas 1991 .....	213
Figura 13 Fado da Figueira da Foz (p. 1) <i>in</i> Neves (1895).....	230
Figura 14 Fado da Figueira da Foz (p. 2) <i>in</i> Neves (1895).....	231
Figura 15 O Fado Rigoroso da Figueira da Foz (p. 1) <i>in</i> Ribas (1852).....	232
Figura 16 O Fado Rigoroso da Figueira da Foz (p. 2) <i>in</i> Ribas (1852).....	233
Figura 17 Fado Rigoroso da Figueira da Foz: Casa Sasseti (ca. 1903-1904).....	234
Figura 18 Fado Hilário [Serenata]: registo fonográfico de Bensaúde (ca. 1905) .....	248
Figura 19 Fado Serenata <i>in</i> Neves (1893) .....	249
Figura 20 Fado Serenata (p. 1): publicação Casa Neuparth & C <sup>a</sup> (1894).....	250
Figura 21 Fado Serenata (p. 2): publicação Casa Neuparth & C <sup>a</sup> (1894).....	251
Figura 22 Fado Hilário: registo fonográfico de António Menano (1928) .....	254
Figura 23 O Último Fado (p. 1) <i>in</i> Neves (1895) .....	258
Figura 24 O Último Fado (p. 2) <i>in</i> Neves (1895) .....	259
Figura 25 Fado Hilário Moderno (p. 1): reprodução da publicação da Casa Arthur Barbedo (ca. 1907).....	260
Figura 26 Fado Hilário Moderno (p. 2): reprodução da publicação da Casa Arthur Barbedo (ca. 1907).....	261
Figura 27 Fado Maria [Fado Manassés]: reprodução da publicação da Casa Arthur Barbedo (ca. de 1905).....	267

Figura 28 Fado das Três Horas: reprodução da publicação da Casa Eduardo da Fonseca (ca. 1910).....	272
Figura 29 Fado das Três Horas [Canção da Noite] <i>in</i> Neves (1893) .....	273
Figura 30 Fado do Alentejo (p. 1): reprodução da publicação da Casa Sassetti (1924) ..	285
Figura 31 Fado do Alentejo (p. 2): reprodução da publicação da Casa Sassetti (1924) ..	286
Figura 32 Feiticeira (p. 1): reprodução da publicação da Casa Sassetti (1947) .....	314
Figura 33 Feiticeira (p. 2): reprodução da publicação da Casa Sassetti (1947) .....	315
Figura 34 Excerto do original da proposta de José Mesquita à RTP para produção de "Canção de Coimbra-Anos 80" .....	357